This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

YC 14113

$B 27 315

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
GIFT OF
Halle Univ
Class 930
C466
K39

JAN 6 1903

George Chapman's Tragödie 'Caesar and Pompey' und ihre Quellen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Philosophischen Doktorwürde

der hohen Philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt

von

Adolf Kern

aus **Lübben.**

Halle a. S.
Buchdruckerei von Heinrich John.
1901.

Meinen Eltern!

117896

George Chapman's Tragödie 'Caesar and Pompey' und ihre Quellen.

Köppel hat bereits in den Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker LXXXII p. 67 ff. über das Verhältnis von Chapman's Tragödie 'Caesar and Pompey' zu ihren Quellen gehandelt. In seinen Ausführungen, denen die vorliegende Arbeit ihre Anregung verdankt, bezeichnet er als Hauptquellen des Dramas die drei Biographieen Plutarch's: Caesar, Pompeius und Cato Minor.

Hierbei darf nicht unerwähnt bleiben, dass unter demselben Titel wie Chapman's Caesar and Pompey zwei anonyme alte Stücke vorkommen, die von F. G. Fleay an zwei Stellen zu unserer Tragödie in Beziehung gebracht worden. Diese anonymous old plays sind 1) Seser and pompie, unter dem 8. November 1594 von Henslowe in seinem Diary (ed. Collier p. 44) erwähnt und 2) The tragedy of Caesar and Pompey or Caesar's Revenge, erhalten in 2 Ausgaben vom Jahre 1606 (?) und 1607. *) In Fleay's A Chronicle History of the Life and Work of W. Shakspere London 1886 heisst es Sektion VII, Early English Plays in Germany No. 7 Julius Caesar: [Query, the old play mentioned by Gosson in 1580, or the Admiral's of 1602, or the old play on which Chapman's is founded? the last most likely]; und in seinem Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642 London 1891 I. p. 65: .... yet prose parts (apparently from the Admiral's play of 1594, Nov. 8) have been allowed to remain .... This early play may have been by Chapman. Der

*) cf. Ward, A History of English Dram. Liter. 1899 II, 139. Hazlitt: Bibliography of Old English Lit. p. 470.

Autor geht in dieser späteren Abhandlung also nicht weiter auf jenes old play ein, unter dem man doch wohl das vom Jahre 1607 verstehen muss; sondern er stellt die Vermutung auf, Chapman habe sein Stück zunächst in Prosa geschrieben, — was möglich ist, die in der Tragödie vorkommenden, von Fleay angeführten Prosastellen sprechen dafür — und dieses Chapman'sche Prosadrama sei nun mit dem vom Jahre 1594 identisch. Beide Notizen gewinnen inneren Zusammenhang, wenn man mit Craik und Ward [1]) annimmt, dass das Stück von 1607 und das von 1594 ein und dasselbe sind. Wollten wir ihre Vermutungen mit Fleay's Bemerkungen verbinden, so wäre das Gebäude der Hypothesen vollendet, und wir könnten sagen: Chapman's Tragödie, das alte Drama vom Jahre 1594 und schliesslich auch das von 1607 hängen vermutlich in irgend einer Weise mit einander zusammen. Doch begeben wir uns zurück auf den Boden der Thatsachen. Das unter 2) citierte Stück vom Jahre 1607 war mir selbst nicht zugänglich, ich habe es jedoch im Britischen Museum, wo seine Signatur C 34 b 7 lautet, einsehen lassen, und nach den mir vorliegenden Angaben zu urteilen, kann es unmöglich Chapman's Quelle sein, denn hier ist die Hauptperson nicht Cato wie in unserer Tragödie, sondern Caesar. Seine Ermordung bildet den Höhepunkt des Stückes; im weiteren Verlauf tritt dann Caesar's Geist als Rächer auf und erscheint zum Schluss dem Mörder Brutus. In der Anlage steht dieses alte Drama mithin Shakspere's Julius Caesar viel näher, weshalb Fleay [2]) es auch als Vorlage für jenes ansehen will. So wäre denn Fleay's Notiz, falls er mit 'old play' das von 1607 meint, zu korrigieren. Für die Beziehung des Dramas von 1594 zu Chapman's Caesar and Pompey lässt sich natürlich nach der kurzen Angabe Henslowe's garnichts Bestimmtes feststellen. Giebt man aber Fleay zu, es sei eine Prosabearbeitung von Chapman's Caesar and Pompey, so würden Ward's und Craik's Vermutungen nach obigem Nachweis ihrerseits unrichtig sein. Wir werden mit Köppel nach wie vor Plutarch als Quelle für unser Drama anzusehen haben.

---

[1]) cf. Ward a. a. O. II 140.

Craik, The English of Shakespeare illustr. in a philological Commentary on his J. Caesar 4. edn. 1869 p. 47.

[2]) cf. Ward a. a. O. II 139.

Dass Chapman, der Uebersetzer Homer's, von dem Wood *) sagt: he was observed to be most excellent in the Latin and Greek tongues, Plutarch's Viten nicht aus der North'schen Übersetzung, wie Shakspere, kennen lernte, sondern direkt nach dem Original arbeitete, ist wohl als sicher anzunehmen. Auch Köppel citiert Stellen aus der Quelle griechisch, und vergleicht man schliesslich North's Plutarch, den Urtext und die Stellen, wo Chapman sein Original kopiert, so gewinnt man den Eindruck, dass die betreffenden Partien aus dem Original getreu im Drama übertragen sind, während in den beiden englischen Texten meist nur synonyme Ausdrücke stehen. Die Untersuchung, wie sich Chapman seiner Vorlage gegenüber verhält, soll im folgenden, da Köppel sich auf den I. Akt und die 1. Scene des II. Aktes beschränkte, auf das Ganze ausgedehnt werden, und es wird auch lohnend sein, das, was er bereits näher ins Auge fasste, nochmals einer Prüfung zu unterwerfen; schliesslich soll auch auf „die sekundären Quellen", d. h. die Quellen, welche für Einzelheiten vorbildlich waren, soweit dies bei einem so belesenen Dichter wie Chapman überhaupt möglich ist, eingegangen werden.

Vorher ist jedoch noch eine Sceneneinteilung, die im Drama fehlt, sich aber ohne Mühe herstellen lässt, vorzuschlagen. In der Ausgabe von Herne Shepherd, The Works of Chapman. Plays, London 1874, teile ich folgendermassen ein:

Akt	I	Scene	1	bis	Enter some bearing axes etc. .	p. 353a
„	„	„	2	„	Schluss des Aktes	„ 357a
„	II	„	1	„	Exeunt	„ 359b
„	„	„	2	„	Alarm after which enter Caesar etc.	„ 360a
„	„	„	3	„	Exeunt	„ 361a
„	„	„	4	„	Exeunt Cato, Athen., Porcius, Statilius	„ 362b
„	„	„	5	„	Thunder continued	„ 363b
„	„	„	6	„	Schluss des Aktes	„ 364b
„	III	„	1	„	A trumpet sounds	„ 365a
„	„	„	2	„	Exeunt	„ 366a
„	„	„	3	„	Schluss des Aktes	„ 368a
„	IV	„	1	„	Alarm, excursions of all . . .	„ 369a
„	„	„	2	„	The fight nearer	„ 369b

*) cf. George Chapman im Dictionary of National Biography X.

Akt	IV	Scene	3	bis	Enter Pompey	p. 369b
„	„	„	4	„	Exeunt	„ 371a
„	„	„	5	„	Exeunt	„ 371b
„	„	„	6	„	Cato, Athen., Statilius . . .	„ 371b
„	„	„	7	„	Schluss des Aktes	„ 373b
„	V	„	1	„	Enter Pompey	„ 375a
„	„	„	2	„	Enter Achillas (Acilius) . . .	„ 377a
„	„	„	3	„	They bear her out	„ 377b
„	„	„	4	„	Exeunt	„ 379a
„	„	„	5	„	He Falls upon his sword . . .	„ 379b
„	„	„	6	„	Enter Caesar, Anthony etc. . .	„ 380a
„	„	„	7	„	Schluss des Aktes	„ 380b

Wir gehen nun zur Einzelbetrachtung über:

Akt I.

Hierzu bemerkt Köppel: „Ein Stoff, für welchen Chapman aus einer reichen Überlieferung schöpfen konnte, (cf. Langbaine p. 62: see Suetonius's life of Julius Caesar, Plutarch's lives of Pompey, Caesar and Cato, Velleius Paterculus, Florus, Dion and Lucan). Er hat einen kühnen Anlauf genommen, die authentische Geschichte mit der dem Künstler erlaubten Freiheit zu bearbeiten".

Allerdings muss zugegeben werden, dass Chapman im I. Akte freie Gestaltung seines Materials anstrebt, aber gerade dieses Material ist nicht ganz allgemein die authentische Geschichte, wie sie sich aus Sueton, Plutarch, Velleius Paterculus etc. ergiebt, sondern für die Hauptmomente sind ebenso wie in den späteren Akten nur Plutarch's Cato Minor, Caesar und Pompeius die Vorlagen gewesen, und zwar sind Partien dieser Quelle von unserem Dichter mit so grossem Geschick verarbeitet, dass Köppels Meinung leicht erklärlich ist. Wie weit der Dichter vom Biographen abhängig war, wird sich aus dem folgenden ergeben:

Scene 1.

spielt in Cato's Hause und zeigt uns, dass es Chapman vor allem darauf ankommt, Cato in den Vordergrund des Interesses zu stellen. Er ist die Persönlichkeit, die dem ganzen Stücke Einheit verleihen soll. Freilich wird diese Einheit später oft unter-

brochen zum grossen Nachteil für die ganze Anlage; erst im IV. und V. Akt tritt uns Cato wieder näher. Stofflich beruht unsere Scene auf Cato Minor 27. Wie bei Plutarch stehen wir hier am Vorabend einer Senatssitzung, in welcher verhandelt werden soll, ob Pompeius mit seinem Heere zum Schutze Roms vor der catilinarischen Verschwörung der Einzug zu gewähren sei. Ist auch das Ergebnis der Sitzung in beiden Darstellungen verschieden, und fügte der Dichter der Verhandlung selbst Wesentliches hinzu, so ist doch das Vorspiel beiden gemein. Chapman that einen glücklichen Griff, wenn er die Episode, die nach Plutarch dem Ausbruch des Krieges weit vorausliegt, als Eingang für sein Stück wählte. In Übereinstimmung mit der Biographie weilen Cato's Freunde in grosser Sorge so lange bei ihm, bis Minutius, Cato's Amtsgenosse, ihn zur Senatsversammlung abholt. Soweit ist die Parallele durchführbar. Der Dichter führt ferner als Freunde Cato's den Philosophen Athenodorus und den Statilius ein, denen er Cato's Sohn Porcius zugesellt. Wie Cato den Athenodorus zum Vertrauten gewann, berichtet Plutarch Cato Minor 10, und dass er bei jenem im Hause lebte, ib. 16. Von Statilius (Statyllius) hören wir erst cap. 65 als von einem jungen Manne, der bei dem Stoiker Cato lebt, um sich einen seinem Lehrer ähnlichen Charakter anzueigen. Porcius' Name tritt cap. 73 auf, aber schon cap. 66 und 68 wird Cato's Sohn genannt. Die Verschmelzung der verschiedensten Notizen beweist bereits rein äusserlich, dass Chapman in diesem Teile selbst schaffend vorgeht. Seine dichterische Kraft aber offenbart sich am deutlichsten in den Aussprüchen Cato's. Unverhohlen kennzeichnet er seinen Standpunkt zwischen den Parteien des Caesar und Pompeius. Von beiden Rivalen ist Caesar ihm der verhassteste. Ihn und seine Anhänger überschüttet er mit einer Flut von Schimpfworten. Die Warnungen seiner Freunde vor den bewaffneten Horden, die, wie auch Plutarch angiebt, Cato den Zugang zum Senat versperren sollen, können ihn nicht von seiner Pflicht zurückhalten, in der Versammlung für das Wohl des Staates seine Stimme zu erheben. Denn als Stoiker fürchtet er sich vor niemand, selbst nicht vor Gott. Die Unerschrockenheit Cato's betont auch die Quelle. Immerhin ist es Chapman's Verdienst, über sie hinausgehend Cato die trefflichen Mahnworte an

Statilius, seiner Furcht vor den Göttern sich zu schämen, in den Mund gelegt zu haben Stimmt auch hierbei:

He that fears the gods
(For guard of any goodness) all things fears,
Earth, seas, and air; heaven, darkness, broad daylight,
Rumour, and silence and his very shade, (353a)

wörtlich zu:

ὁ δὲ θεοὺς δεδιὼς, πάντα δέδιε, γῆν, θάλατταν, ἀέρα, οὐρανὸν, σκότος, φῶς, ἀηδόνα, σιωπὴν, ὄνειρον (Plutarch: de superstitione cap. III), so lässt sich doch kaum daraus der Schluss ziehen, dass Chapman gerade für unsere Scene Plutarch's „de superstitione" bewusst benutzte.

Jedenfalls verfügte der belesene Dichter über einen reichen Schatz von Citaten und fügte aus ihm obiges Citat seiner freien „moralischen Reflexion" hinzu, da es gut in den Zusammenhang passte. Dass ihm Plutarch's moralische Abhandlungen bekannt waren, darf mit Sicherheit angenommen werden. Später wird sich Gelegenheit bieten, noch umfangreichere Parallelstellen aus ihnen für unser Drama heranzuziehen.

Scene 2.

Gab in der 1. Scene Plutarch's Cato Minor 27 gleichsam nur den Rahmen für Chapman's weitere Ausführungen ab, so schliesst sich der 1. Teil der 2. Scene, der uns in die Versammlung einführt, schon enger an diese Stelle an. Im Drama erfahren wir: Caesar hat den Metellus gewonnen, im Einverständnis mit ihm bei der Versammlung vorzugehen. Beide überdenken noch einmal die Schachzüge, durch die sie den Senat dahin bringen wollen, dass nicht Pompeius sondern Caesar mit seinem Heere in Rom einrücken darf. Zwar spricht es Plutarch nicht direkt aus, dass Caesar und Metellus sich zusammenschlossen, um einer für den anderen einzutreten, aus den Thatsachen aber: Metellus sass bei Caesar im Senate, Cato setzt sich zwischen sie, wodurch er sie hindert, mit einander zu sprechen, war es für Chapman unschwer, dieses zu folgern. Geradezu dramatisierte Erzählung zeigt das Folgende: Cato begiebt sich in den Senat über Caesar spottend:

see the coward | Hath guards of arm'd men got, against one

naked (353 b) — „Ὦ θρασέος“ εἶπεν, „ἀνθρώπου καὶ δειλοῦ ὃς καθ' ἑνὸς ἀνόπλου καὶ γυμνοῦ τοσούτους ἐστρατολόγησεν“ (Cato Minor 27) und 'he draws him in and sits betwixt Caesar and Metellus (353b)' — καθίζει μέσον ἐμβαλὼν ἑαυτὸν τοῦ Μετέλλου καὶ τοῦ Καίσαρος (Cato Minor 27). Zurufe ermuntern ihn, für das Volk einzutreten.

Zu Beginn der Sitzung selbst stellt Metellus, wie in Cato Minor 26, den Antrag, Pompeius solle dem durch die catilinarische Verschwörung gefährdeten Rom mit seinem Heere zu Hilfe kommen. Wenn dieser Antrag durchgeht, so hofft Caesar nach Chapman für sich dasselbe zu erreichen. Cato spricht gegen den Vorschlag (vergl. Cato Minor 29) und fordert den Tod der Verschwörer (nach Cato Minor 23). Riefe man, so lässt ihn Chapman selbständig fortfahren, Pompeius mit seinem Heere nach Rom, so gäbe man ihm die Mittel in die Hand, dasselbe zu erlangen, was die Verschwörer versucht hätten, nämlich Rom zu tyrannisieren. Im Gegensatz zu Cato tritt Caesar dafür ein, dass die Genossen Catilina's im Gefängnis am Leben bleiben (vergl. Cato Minor 22). Chapman lässt ihn zu dem, was er in der Quelle fand, hinzufügen, seine (Caesar's) Meinung widerspräche nicht seiner Liebe zum Vaterlande, die er durch seine Thaten zur Genüge bewiesen habe. Trotzdem hält er es für angebracht, sie dem Senat nochmals in ihrer vollen Bedeutung vor Augen zu führen. Die Zahlenangaben in seiner Rede stammen aus Caesar cap. 15 Schluss. Endlich spricht er sich gegen Pompeius' Einzug aus. Pompeius wünscht selbstverständlich diesen aufs Lebhafteste, beteuert gleichfalls seine Hingabe ans Vaterland und sucht sie ähnlich wie Caesar durch seine Kriegsthaten zu beweisen. Nachdem so die drei Hauptpersonen zu Metellus' Antrag sich geäussert haben und der Antragsteller auf ihm beharrt, macht Caesar den Senat darauf aufmerksam, dass, falls Metellus' Antrag angenommen werde, auch sein eigener, die Einkerkerung der Verschwörer betreffend, durchgehen müsse. Sollte dies nicht geschehen, so dringe er darauf, dass Pompeius mit ihm sein Heer entlasse.

Erinnerte schon das zuletzt Angeführte an Caesar 30, so ist die Abhängigkeit Chapman's von diesem Kapitel für die folgende Abstimmung sicher. Die Hauptsache tritt vorläufig zurück.

Als die Konsuln im Anschluss an den letzten Punkt genau so wie in der Quelle anfragen, ob Pompeius oder Caesar die Waffen niederlegen soll, verlangt dies die Mehrzahl nur von Caesar; und als Antonius nochmals (wie bei Plutarch) vorschlägt, beiden den Oberbefehl zu nehmen, wird kein Resultat erzielt. Damit verlässt Chapman diese Biographie und wendet sich Cato Minor 28 zu. Nach ihr fordert Metellus seinen Notar auf, den formulierten Gesetzesvorschlag vorzulesen, aber Minutius hindert ihn daran. Da er ihn schliesslich aus dem Gedächtnis vortragen will, gebietet Cato ihm Schweigen. Erzürnt lässt Caesar endlich seine Maske fallen und befiehlt, Cato ins Gefängnis abzuführen, was der Dichter aus Cato Minor 33 entnehmen konnte. Dort geschieht dasselbe bei einer Debatte über den Gesetzesvorschlag, Campanien an dürftige Bürger zu verteilen. Pompeius und seine Anhänger greifen zu den Waffen, um Cato zu schützen, während die Konsuln zur Ruhe mahnen. Dem weiteren Wortgefecht zwischen Caesar und Pompeius macht dieser ein Ende, indem er (nach Cato Minor 42) erklärt, er habe es donnern hören, und deshalb nach altrömischem Brauch die Versammlung ohne weiteres aufhebt. In der Eile gebieten die Konsuln Caesar, das Heer zu entlassen, und übertragen (vgl. Cato Minor 47) Pompeius allein die Gewalt im Staate.

Der Ausgangspunkt für Chapman's Schilderung der Senatssitzung ist zwar der Antrag des Metellus, aber es ist ohne weiteres klar, dass er in der Anlage der Scene darauf hinauszielt, der Senat solle sich für Pompeius gegen Caesar entscheiden, was den historischen Thatsachen entspricht. Wenn er sich aber beider Heere vor Rom denkt und ihre Führer persönlich vor dem Senate um den Vorrang, die Stadt zu schützen, streiten lässt, so widerspricht das der Überlieferung, während es zu gleicher Zeit die dramatische Wirkung erhöht. Leider hält der Dichter nicht durchweg an seinem ursprünglichen Gedanken fest; ausser am Schluss taucht er wieder an der Stelle auf, wo abgestimmt wird, ob Caesar oder Pompeius sein Heer entlassen solle, und hier steht er unvermittelt und wird störend empfunden. Neben dieses Hauptmoment tritt gleich zu Anfang die Erörterung über die Strafe für die Verschwörer; auch sie passt nicht recht in den

grossen Zusammenhang, worauf schon Ward *) aufmerksam macht, und nur dadurch, dass Chapman zu gut seine Quelle im Gedächtnis hatte, ist sie hineingetragen worden. Chapman's Darstellung der Senatssitzung vor dem Ausbruch des Bürgerkrieges ist also eine Combination von 4 verschiedenen Sitzungen, für die Plutarch mehr oder weniger vorbildlich war. Die Analyse führte uns für Metellus' Antrag auf Cato Minor 26—29, der Hauptgedanke lehnt sich an Cato 47 an und wird durch Caes. 30 gestützt, die Debatte über die Verschwörer endlich ist veranlasst durch Cato Minor 22—23. Die Verschmelzung der Bestandteile selbst ist dem Dichter allerdings nicht vollkommen gelungen.

Durch die Verarbeitung zeitlich weit auseinanderliegender Ereignisse erklärt es sich ferner, dass Caesar und Pompeius, von denen bei Plutarch immer nur einer den Verhandlungen beiwohnt, in Chapmans Senatsversammlung sich gegenüberstehen.

Beider wohlüberlegte Reden vor dem Senate und nicht minder ihr heftiger Wortwechsel am Schluss der Scene boten dem Dichter reichlich Gelegenheit, sie zu charakterisieren. Wir lernen sie zunächst als hervorragende Feldherren kennen; schade ist es nur, dass der Dichter die Berichte ihnen selbst und nicht anderen in den Mund legte. Wesentlich war es ihm, Caesar, für den er wenig Sympathien hat, als Glücksritter hinzustellen. In Plutarch's Cäsarbiographie tritt dies garnicht in dem Masse hervor, wohl aber bei seinem Gewährsmann in de Fortuna Romanorum. Nach dieser Quelle sind vor allem die Grundlinien zu Caesars Charakter gezeichnet. Hier fand der Dichter auch, was er brauchte, um Caesars Fortuna zu preisen. Wenn er Pompeius aussprechen lässt:

Though some have said, she was the page of Caesar,
Both sailing, marching, fighting and preparing
His fights in very order of his battles;
The parts she play'd for him inverting nature,
As giving calmness to th'enraged sea,
Imposing summer's weather on stern winter
Winging the slowest foot he did command,
And his most coward making fierce of hand, (355 b)

so stimmt dies wörtlich zu:

*) A. a. O. II p. 425.

οὕτως ἐπέπειστο τὴν Τύχην αὐτῷ συμπλεῖν, συναποδημεῖν, συστρατεύεσθαι, συστρατηγεῖν. ἦ ἔργον ἦν γαλήνην μὲν ἐπιτάξαι θαλάττῃ, θέρος δὲ χειμῶνι, τάχος δὲ τοῖς βραδυτάτοις, ἀλκὴν δὲ τοῖς ἀθυμοτάτοις (de Fortuna Romanorum VI). Aus den Streitreden der Rivalen ergiebt sich ferner, dass Caesar redegewandt ist und aus Gesundheitsrücksichten mässig in seinen Mahlzeiten. Beides erwähnt auch Plutarch Caes. 3 und 4 und 17. Dass er aber eine oberflächliche Gelehrsamkeit besitze, davon weiss die Quelle nichts. Chapman fügte dieses Merkmal wahrscheinlich deshalb hinzu, um Caesar gegenüber dem philosophisch gebildeten Cato und gegen Pompeius herabzusetzen. Desgleichen ist die Deutung von Caesar's Krankheit, seine Seele sei zu gross, als dass der Körper ihr genügen könnte, des Dichters eigene Erfindung. Auffällig ist, dass Chapman wenig Caesar's Ruhmbegierde in den Vordergrund stellt, von der Plutarch so viel zu sagen weiss. Der Grund scheint mir folgender zu sein: Ist Caesar vor allem ein Glückskind, das sich der Zukunft blind und ohne Sorge anvertraut, so ist er eine weniger Achtung einflössende Natur, als wenn sein Streben, Ruhm vor aller Welt zu ernten, ihn anfeuerte. Diesen Eindruck will Chapman erwecken, und darum weicht er von der Biographie ab und folgt der moralischen Abhandlung. Weshalb befehdet aber gerade dieser Mann einen Pompeius? Wir könnten uns ebenso gut einen anderen an seiner Stelle denken. Chapman hat es nicht, wie Shakspere, versucht, den Gegensatz der sich feindlich gegenüberstehenden in ihren Charakteren zu begründen, in die Tiefen ihrer menschlichen Verschiedenheit hinabzusteigen. Seine Quelle gab ihm den Zwiespalt zwischen Caesar und Pompeius, und er nahm ihn hin, leider allzu chronikenmässig verfahrend. Und wie zeichnet er nun Pompeius? Caesar macht seinem Feinde zum Vorwurf, dass er Roms berüchtigste Dirne Flora liebte, stellt ihn auf eine Stufe mit Galba und Sarmentus und behauptet, er sei so eitel, dass seine Soldaten ihn zum Spott Agamemnon und König der Männer nennen. Von Flora spricht Plutarch ziemlich ausführlich Pompeius 2, ohne aber seinem Helden aus der Liebschaft einen Vorwurf zu machen. Agamemnon und König der Könige (nicht der Männer) titulieren Pompeius seine Leute ebenfalls in Pompeius 67 und Caesar 41, weil sie glauben, er sei stolz darauf, den Alleinherrscher spielen

zu können. Die Namenverbindung Sarmentus und Galba musste Chapman aus seiner Übersetzung von Juvenal's 5. Satire des 1. Buches geläufig sein. Gern hätten wir noch mehr als gerade das von Pompeius Magnus vernommen. Dass er ein eitler Wüstling ist, glauben wir Caesar nicht, der Gegner sucht ihn vergeblich durch solche Skandalgeschichten in den Staub zu ziehen. Pompeius ist ein tüchtiger und berühmter Feldherr. Mehr können wir vorläufig über ihn nach Chapman's Darstellung nicht sagen, erst später entdecken wir in ihm einen Stoiker. War schon bei Pompeius die Charakterschilderung recht dürftig, so sind in unserer Scene die Nebenpersonen blosse Nummern. Am meisten tritt noch Metellus hervor; freilich mehr als ein toller Kopf, der sich furchtbar macht, indem er alles in Verwirrung setzt, ist er auch hier nicht. Antonius wird (nach Caesar 30) als Teilnehmer an der Versammlung eingeführt; Marcellus (nach Cato Minor 18) Cato's Freund, und Pompeius' Gefolge: Gabinius, Demetrius und Vibius fungieren nur als Statisten. Die Gruppierung ist ganz im Anschluss an Plutarch vorgenommen. Gabinius heisst Cato Minor 33 Schosskind des Pompeius, Demetrius ist nach Cato Minor 13 sein Freigelassener und Vibius nach Pompeius 65 Pompeius' Freund. Geringfügig ist die Änderung der Namensform Ἰούβιος in Vibius.

Somit ist denn zur Genüge einleuchtend, dass Plutarch Chapman auch für den I. Akt vorlag, und Köppel's Bemerkungen werden nach dieser Seite hin zu modifizieren sein. Doch in der Beurteilung von Chapman's poetischem Schaffen in unserem Akte wird man ihm, nachdem so bestimmte Quellen festgelegt sind, immer noch beistimmen müssen.

Akt II.

Scene 1.

Die 1. Scene des II. Aktes, als Satyrspiel eingeschoben, um die Zuschauer zu ergötzen, ist in ihrer Ausgestaltung jedenfalls Chapman's freie Erfindung, was auch schon Köppel bemerkt hat. Der Dichter zeigt sich darin ganz als Kind seiner Zeit; solche Interludes begegnen bei seinen Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern in reichlichster Anzahl, selbst Shakspere trug diesem Geschmacke Rechnung. Bei ihm freilich gliedern sich

derartige Scenen harmonisch dem Ganzen an, man denke nur an die Cinna-Episode im Julius Caesar. Dies können wir jedoch Chapman nicht nachrühmen. Hingewiesen wird in der Scene allerdings auf Caesar's und Pompeius' Kampf, Pompeius muss sogar selbst mit seiner Familie und seinem Anhange über die Bühne fliehen, damit wir nur ja im Zusammenhang bleiben, aber trotzdem bleibt die Clownscene ganz ausserhalb der Handlung. Nur kurze Zeit wollen wir bei ihr verweilen: Fronto, ein Erzschurke, welcher fürchtet, dass der Krieg zwischen Caesar und Pompeius sein sauberes Handwerk beeinträchtigen könnte, hat den Entschluss gefasst, sich zu erhängen. Da erscheint ihm in Donner und Blitz drachengestaltig der Oberteufel Ophioneus und mahnt ihn, davon abzustehen. Fronto stellt er sich als der Ophioneus vor, von dem der alte Stoiker Pherecides berichtet, dass er als Anführer der Rebellen gegen den Himmel den Kampf wagte, mit seiner Horde aber zur Hölle hinabgestürzt wurde. Chapman giebt also selbst seine Quelle an. Es ist, wie schon Köppel angegeben hat, die Theogonie des Pherecydes, der freilich mit den Stoikern nichts zu thun hat. Pherecydes' eigene Schrift, nach Preller [1]) πεντέμυχος betitelt, kann dem Dichter nicht vorgelegen haben, weil sie verloren gegangen ist; aber höchst wahrscheinlich schöpfte er obigen Bericht aus dem liber historiarum, auf den er sich in seinem Glossar zu Shadow of Night [2]) für einen Ausspruch des Pherecydes beruft. Ob dieser liber ein Sammelwerk war oder fälschlich unter Pherecydes' Namen ging, lässt sich hier nicht entscheiden. Wie dem auch sei, citiert Chapman aus ihm ausführlich Pherecydes' Worte, so kann auch diese Erzählung aus ihm genommen sein. Weiterhin schlägt Ophioneus Fronto vor, auf der Erde im Dienste der Hölle, zunächst als gelehrter Rat, dann als Oberpriester und schliesslich als Obercensor von Sicilien zu wirken. Nachdem sich Fronto schon beim zweiten Anerbieten dem Höllenfürsten vollständig überliefert hat, ist er von dem letzten ganz entzückt und verschwindet sodann mit seinem Freunde und Gebieter auf Nimmerwiedersehen aus dem

[1]) Preller: Die Theogomie des Pherecydes von Syros. Rheinisches Mus. IV. N. F. p. 377 ff.

[2]) The Works of George Chapman: Poems and Minor Translations. London 1875 p. 9.

Stücke. Für unseren Dichter war also der Grundgedanke, hier eine Teufelsverschreibung zu schildern, wie sie Marlowe klassisch gemacht hatte; der Einfluss seines grossen Vorgängers, der für Chapman auch sonst [1]) bezeugt wird, ist unverkennbar.

In einem regulären Satyrspiel pflegen Anspielungen auf Zeitverhältnisse nicht zu fehlen, und so heisst es auch bei Chapman 358a The world's out of frame a thousand rulers wresting it this way and that with as many religions, was ganz gut auf die Zustände zu Beginn des 30-jährigen Krieges passt. Aber selbst wenn die Abfassungszeit des Dramas bestimmt festgelegt wäre, so könnte man doch, da die Stelle zu allgemein gehalten ist, schwerlich etwas Sicheres daraus entnehmen. Ganz besonders wird die Geistlichkeit angegriffen, und sie bot auch sicherlich bei den häufigen kirchlichen Krisen, die das damalige England erlebte, Anlass zur Kritik. Schon Shakspere hatte in den „lustigen Weibern von Windsor" die Unwissenheit des Pfarrers Evans verspottet, und auch in unserem Drama tröstet Ophioneus seinen Schützling, Ungelehrsamkeit sei kein Hindernis, die Priesterwürde zu erlangen, man könne, wenn man gute Verbindungen habe, die Stufe des Clerk überspringen. Ferner mögen die Priester jener Zeit nicht gerade sehr scrupulös gewesen sein, denn Ophioneus rät dem zukünftigen archflamen: Gieb Dich allen Untugenden hin, nur bedecke sie mit dem Mantel der Religiosität. Es wird sich nicht ableugnen lassen, dass Chapman hier seine Abneigung gegen die officielle Kirche aussprechen will. Eine weitere Anspielung und zwar auf die Mode jener Zeit ist es, wenn der Teufel sagt, dass er selbst seinen gespaltenen Fuss durch grosse Rosetten auf seinen Schuhen zu verdecken weiss.

Scene 2.

Ein Nuntius tritt auf, „der nach dem Recept der klassischen Tragödie über die ersten Ereignisse des Krieges zwischen Caesar und Pompeius berichtet, im Anschluss an Plutarch; diesen verliert Chapman von der Nuntius-Scene an nie mehr aus den Augen. Die Biographieen des Caesar und Pompeius und des Cato Uticensis sind nicht selten wörtlich benutzt". [2]) Wie oben gezeigt

[1]) Ulrici: Shakspere's dramatische Kunst. III. Aufl. Leipzig 1886 p. 317.

[2]) Köppel Q. F. LXXXII. p. 68.

wurde, hat Chapman bereits im I. Akte Anleihen bei Plutarch gemacht. Der Nuntius erzählt von dem Schrecken, den Caesars Anmarsch in Rom verursachte, genau wie Plutarch Pompeius 61:

In which fear all without her walls fly in,
By both their jarring champions rushing out. (359 b)

— οἱ μὲν γὰρ ἔξωθεν φερόμενοι φυγῇ πανταχόθεν εἰς τὴν Ῥώμην ἐνέπιπτον, οἱ δὲ τὴν Ῥώμην οἰκοῦντες ἐξέπιπτον αὐτοί. Dann fährt Chapman mit seiner Quelle fort:

The Consuls both are fled, without one rite
Of sacrifice submitted to the gods,
As ever heretofore their custom was
When they began the bloody frights of war (359 b)

— οἱ δ' ὕπατοι μηδὲ θύσαντες ἃ νομίζεται πρὸ πολέμων ἔφυγον.

Schliesslich habe aber Pompeius auf seiner Flucht gegen Caesar Front gemacht und ihn geschlagen; gleich wie ein alter lybischer Löwe, von Jägern aufgescheucht, unwillig brüllt, seine alten Glieder reckt und mit Jugendkraft über sie herfällt und sie zermalmt.

Von dieser Niederlage Caesar's erfahren wir erst Pompeius 65 Schluss. Chapman liess also alle Ereignisse, die zwischen Pompeius' Flucht aus Rom und seinem ersten glücklichen Gefecht in Epirus liegen, weg, um schnell zur Hauptsache zu kommen. Diese Auslassung ist das einzige, was er selbständig vornahm. Das meiste hat er seiner Quelle geradezu sklavisch nachgebildet. Der Vergleich zum Schluss ist wohl als Reminiscenz aus Lucan's Pharsalia I, 205—212, die ihm durch Marlowe's Übersetzung bekannt sein musste, anzusehen.

Scene 3.

Nach den einleitenden Worten des Nuntius nimmt Chapman die solange unterbrochene Handlung wieder auf, im engen Anschluss an Caesar 39 und Pompeius 65. Caesar und sein Heer sind nach der in der vorhergehenden Scene erwähnten Niederlage in äusserster Bedrängnis. Alle flichen, Caesar verzweifelt. Da bringt ihm Acilius die tröstende Nachricht, dass Pompeius die Verfolgung aufgegeben habe. Acilius, wenn schon in den Partien, die uns diese Vorgänge schildern, nicht genannt, ist doch

keine frei erfundene Persönlichkeit. In Caesar 16 fand Chapman eine kurze Erzählung von dem Heldenmut dieses Kriegers bei der Erstürmung eines feindlichen Schiffes. Vor ihm klagt Caesar sich selbst wegen der verlorenen Schlacht an, er habe den grossen Fehler begangen, dass er so früh seinen überlegenen Gegner angriff. Vergleicht man mit Caesars Ausführungen Caesar 39 von αὐτὸς δέ .... νύκτα ..... bis πολιορκῶν, so zeigt sich, dass der Dichter diese Stelle einfach in Blankverse umgegossen hat. Freier ist die folgende Vibius-Episode behandelt. Selbst die wörtliche Übereinstimmung: . . . for had your general ..... known how to conquer,

This day had proved him the supreme of Caesar. (360 b)

mit: Σήμερον ἂν ἡ νίκη παρὰ τοῖς πολεμίοις ἦν εἰ τὸν νικῶντα εἶχον (Caesar 39 und Pompeius 65) fügt sich geschickt dem Ganzen an. Nach Pompeius 65 wurde Ἰούβιος, ein Freund des Pompeius, der schon als Gefangener Caesar folgte, zu Pompeius mit dem Vorschlage zurückgeschickt, Caesar und Pompeius sollten am 3. Tage zusammen kommen, Frieden schliessen und ihre Heere entlassen. Das steht zwar mit dem Bericht von Caesar's unglücklichem Treffen in demselben Kapitel, geht ihm aber dort zeitlich voraus. Chapman hat den Vorfall direkt zu dem Gefecht in Beziehung gebracht, lässt Vibius erst während des Kampfes gefangen nehmen und schickt ihn nach der Schlacht als Gesandten ab, wodurch seine Mission eine gute Begründung erfährt. Wenn ferner Antonius Caesar aufrichtet und ihn ermahnt, die Niederlage durch Erfolge wieder gut zu machen, und Caesar, immer noch niedergeschlagen, ihm eingesteht, er knüpfe nur deshalb Verhandlungen mit Pompeius an, um Zeit für seine Rüstungen zu gewinnen und Sabinus' Heer von Brundisium mittlerweile an sich zu ziehen, so ist dies zum Vorteil der Handlung vom Dichter frei erfunden. Der Name Sabinus, welcher in den Viten Plutarch's nicht genannt wird, führt uns wieder auf die schon früher citierte moralische Abhandlung, de Fortuna Romanorum. Dort heisst es Kapitel VI, dass Antonius und Sabinus die in Brundisium zurückgelassenen Truppen Caesar's kommandierten. Da Antonius im Drama bereits als Berater Caesar's in Epirus aufgetreten war, so sah sich Chapman genötigt, Sabinus als alleinigen Befehlshaber des ausbleibenden Heeres hinzustellen.

Weiter beweist eine Umstellung. dass der Dichter sich im letzten Teile der Scene mehr und mehr von seiner Quelle unabhängig macht. Caesar ist nach der Niederlage fest entschlossen, über das stürmische Meer nach Italien zu fahren, um Sabinus zum schnellen Aufbruch anzufeuern. Plutarch dagegen stellt in Caesar 38 die Überfahrt der Niederlage voraus. Durch Vertauschung der zeitlichen Aufeinanderfolge erkennt der Zuschauer, dass Caesar sich in seiner grossen Bedrängnis um jeden Preis der Truppen versichern muss, ebenso wie er die Sendung des Vibius als notwendig erachtete.

Scene 4

führt uns aus dem Lager des geschlagenen Caesar in den Kreis des Siegers, dem Cato mit seinem Anhange sich angeschlossen hat. Pompeius rühmt sich seiner Erfolge: 32 Fahnen erbeutet! (δύο καὶ τριάκοντα Caesar 39) 1000 Feinde erschlagen! (τοὺς πεσόντας ἐν τῇ μάχῃ τῶν πολεμίων εἰς χιλίους Caes. 41). Den Cato allein lässt der Dichter übereinstimmend mit Caesar 41 über das vergossene Römerblut klagen. Gabinius und Demetrius aber treiben Pompeius an, den Vorteil auszunützen, was Pomp 66 und ausführlicher Caes. 41 berichtet wird. Ihnen erwidert der Feldherr (nach Caesar 40), seines Gegners Heer besässe nur Kampfesmut, aber keine Ausdauer im Ertragen von Beschwerden des Marsches und des Lagerbaus, obendrein würde es noch durch Hunger aufgerieben, wenn man den Kampf in die Länge ziehe. Dann bittet Cato den Pompeius:

Let me beseech you that in all this war
You sack no city subject to our rule,
Nor put to sword one citizen of Rome;
But when the needful fury of the sword
Can make no fit distinction in main battle, (362 a)

(— μήτε πόλιν ὑπήκοον Ῥωμαίων διαρπάζειν μήτε ἄνδρα Ῥωμαῖον ἔξω παρατάξεως ἀναιρεῖν Cato 53) und die Friedensbotschaft Caesar's, die er für nahe bevorstehend ansieht, anzunehmen. Zugleich verabschiedet er sich mit Athenodorus, Porcius und Statilius, da er im Auftrage des Senats nach Utica aufbrechen muss, um dort nach Recht und Ordnung zu sehen. Chapman fand davon nichts in seinen drei Vorlagen. Nach Cato minor 55 und Pompeius 67

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lässt Pompeius Cato mit der Nachhut des Heeres bei Dyrrhachium zurück, und dieser geht erst nach der Niederlage bei Pharsalus nach Afrika hinüber. Chapman erlaubte sich also wieder eine Umstellung der Thatsachen, aber nicht nur das: die Beweggründe, aus denen bei Plutarch Pompeius Cato in Dyrrhachium lässt, sind Furcht vor dem Manne, der ihn hindern könnte, seinen Sieg auszunutzen, und dann wieder das Vertrauen, dass er bei einer Niederlage an ihm einen Rückhalt habe. Sie fallen in der Tragödie ganz weg, weil hier Cato Pompeius auf Befehl des Senates verlässt. Geheime Furcht vor dem Stoiker, die ihn veranlassen könnte, sich möglichst von ihm frei zu machen, hat Pompeius nach Chapman's Darstellung nicht, er ist Cato's bester Freund und entlässt ihn unter Segenswünschen. Der Dichter hat hier und später noch deutlicher Pompeius' Charakter abweichend von Plutarch ganz dem des Cato angeglichen, Pompeius erscheint geradezu als ein kleiner Cato, der Glanz des Hauptheldeu fällt auf ihn, und das Streben nach Alleinherrschaft, wie es Plutarch an seinem Pompeius kennt, tritt bei dem Republikaner Pompeius, der nach dem Vorbilde Cato's geformt ist, vollkommen in den Hintergrund. Er kämpft gegen Caesar nur deshalb, um Rom vor einem Tyrannen zu bewahren.

Scene 5.

Kaum ist Cato, Pompeius' treuer Berater von ihm geschieden, so erhält seine Partei einen beträchtlichen Zuwachs durch die Ankunft der beiden Konsuln und des Brutus mit 6000 vornehmen römischen Jünglingen. Ganz natürlich ist es, das Chapman hier, wo er eine Vermehrung der pompejanischen Macht schildert, von der Caesar-Biographie, welche ihm bisher hauptsächlich vorlag, zu der des Pompeius übergeht, um dann in der nächsten Caesar gewidmeten Scene zur ersten zurückzukehren. Allerdings ist nach Pompeius 61 (vgl. Sc. 2) anzunehmen, dass die Konsuln nicht erst in Epirus zu Pompeius stossen, sondern schon seit der Flucht aus Rom mit ihm ziehen. Diese kleine Abweichung ist eine dichterische Freiheit ohne Bedeutung. Der Kernpunkt der Scene aber: Brutus' Erscheinen im Lager des Pompeius und die Begründung, weshalb er sich diesem Feldherrn anschliesst, stimmen genau mit dem überein, was Plutarch Pomp.

64 berichtet. Brutus hat den Hass gegen Pompeius, den Mörder seines Vaters, unterdrückt und, einzig um das Wohl seines Vaterlandes besorgt, sich seiner Führung anvertraut, um in seinem Heere für Roms Freiheit zu kämpfen. Herzlich begrüsst ihn Pompeius, und Chapman unterlässt es nicht, dabei seine Gelehrsamkeit zu zeigen, indem er, ohne den Philosophen selbst zu nennen, den Satz des Protagoras: „Der Mensch ist das Mass aller Dinge" anführt. Ferner bieten 5 Könige, die von Iberien, Thessalien, Cilicien, Epirus und Thracien Pompeius ihre Dienste an, sodass sich dieser durchaus als Glückskind fühlen muss. Chapman erweiterte hier die kurze Notiz der Quelle, dass sich n Pompeius' Lager viele fremde Fürsten einfanden. Caesar, de bello civili [1]) und Florus [2]) haben ähnliche genaue Angaben über Pompeius' Hülfsvölker aber z. T. andere Namen. Damit soll nicht gesagt sein, dass Chapman gerade von Caesar oder Florus bei Abfassung dieser Stelle abhängig war, vielmehr ist wahrscheinlich, dass er Erinnerungen aus früherer Lektüre hier verwertete. Vor der stattlichen Schaar spricht Pompeius den Wunsch aus, dass ihm Fortuna, die ihn so hoch steigen liess, dauernd hold sein möge. Was er sagt, ist voller Pathos aber ohne rechte dramatische Wirkung und nicht einmal Chapman's eigenste Erfindung. Es ist, als ob er, wenn von Fortuna die Rede ist, sich ängstlich nach der schon mehrfach erwähnten Schrift Plutarch's: de Fortuna Romanorum umsähe, und was irgend brauchbar ist, in sein Drama hineinarbeitete. Man vergleiche:

O, may now our fortune
Not balance her broad breast 'twixt two light wings,
Nor on a slippery globe sustain her steps;
But as the Spartans say the Paphian queen
(The flood Eurotas passing) laid aside
Her glass, her ceston, and her amorous graces,
And in Lycurgus' favour arm'd her beauties
With shield and javelin; so may fortune now,
The flood of all our enemy's forces passing
With her fair ensigns, and arrived at ours,
Displume her shoulders, cast off her wing'd shoes

[1]) III, 3 und 4.

[2]) Epitomae lib. II, 13,10 ed. Rossbach, Leipzig 1895.

Her faithless and still-rolling stone spurn from her,
And enter our powers, as she may remain
Our firm assistant; (363 b) mit
.... οὐ πτεροῖς ἐλαφρίζουσα κούφοις ἑαυτήν, οὐδὲ ἀκρώνυχον ὑπὲρ σφαίρας τινὸς ἴχνος καθεῖσα ..... ἀλλ' ὥσπερ οἱ Σπαρτιᾶται τὴν Ἀφροδίτην λέγουσι διαβαίνουσαν τὸν Εὐρώταν τὰ μὲν ἔσοπτρα καὶ τοὺς χλιδῶνας καὶ τὸν κεστὸν ἀποθέσθαι, δόρυ δὲ καὶ ἀσπίδα λαβεῖν κοσμουμένην τῷ Λυκούργῳ, οὕτως ἡ Τύχη ..... ἔθηκε τὰς πτέρυγας, ἐξέβη τῶν πεδίλων, ἀπέλιπε τὴν ἄπιστον καὶ παλίμβολον σφαῖραν, οὕτως εἰσῆλθεν (εἰς Ῥώμην) ὡς μενοῦσα (de Fortuna Romanorum IV).

Bei dem Übergang zu Scene 6 unterbricht plötzlich ein heftiges Gewitter die Empfangsscene. Natürlich will dies niemand als böses Omen ansehen, aber die innere Stimme lässt alle, die sich auf der Höhe des Glückes befinden, den Umschwung bereits ahnen, und damit ist vom Dichter der bevorstehende Schicksalsschlag gut vorbereitet.

Scene 6.

Schon bei der Behandlung der 3. Scene ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass Chapman Caesar's Überfahrt nach Brundisium abweichend von Caesar 38 der Niederlage bei Pharsalus folgen lässt. Davon abgesehen benutzt er seine Vorlage für unsere Scene sehr gewissenhaft. Das Unwetter, welches in Scene 5 Pompeius mit seinem Gefolge überraschte, dauert fort. Caesar tritt verkleidet auf, um seine gefährliche Reise den Anius abwärts zu unternehmen. Selbständig lässt ihn der Dichter in der ersten Hälfte seines Monologs die Absichten und das Streben nach der Tyrannis deutlich offenbaren, wobei er sogar mit philosophischen Argumenten operiert, um dann in der zweiten Hälfte zum vorliegenden Fall übergehend Plutarchs Erzählung Satz für Satz in Blankverse zu übertragen, man vergleiche 'This river Anius' — bis 'that no boat dare stir' (364 a) mit τοῦ δὲ Ἀνίου ποταμοῦ — bis ἄπορος ἦν βιασθῆναι τῷ κυβερνήτῃ (Caes. 38). Der Gubernator (Master of a ship) wird mit seinen Matrosen (nach Plutarch) auf die Bühne gebracht; alle verzweifeln an dem Erfolge der Fahrt. Caesar sucht ihre Furcht zu bannen und entdeckt sich ihnen mit den bekannten Worten:

Launch, man, and all thy fears straight disavow
Thou carriest Caesar and his fortunes now (36 b)

— „Ἴθι“ ἔφη, „γενναῖε, τόλμα καὶ δέδιθι μηδέν· Καίσαρα φέρεις καὶ τὴν Καίσαρος τύχην συμπλέουσαν,“ (Caes. 38).

Trotz des engen Anschlusses an die Vorlage wirkt dieser letzte Teil, weil die Quelle an und für sich schon genügend Dramatisches enthält. Chapman's Schwäche als Dramatiker aber ist, dass er häufig auch die wenig effektvollen, blos berichtenden Partien Plutarch's in Verse brachte, wofür der Anfang unserer Scene neben früheren ein Beispiel bot. Im Übrigen ist die Komposition des Aktes von der 2. Scene an durchaus einheitlich. Die Angaben der Quelle sind teils stark benutzt, teils erweitert und vielfach umgestellt; ferner ist der Anfang gemacht, Pompeius' Charakter unabhängig vom Biographen zu entwickeln.

Akt III.

Scene 1.

Now to Pharsalia, where the smarting strokes
Of our resolved contention must resound,

beginnt Pompeius, aber vergeblich erwarten wir, in diesem Akte auf den Höhepunkt der Handlung zu gelangen, erst der IV. Akt führt uns dorthin. Wenn Chapman in unserer Scene und zum grossen Teil auch in der folgenden frei arbeitet, so offenbart er in dieser Unabhängigkeit zwar sein rhetorisches, nicht aber sein dramatisches Geschick. Vor Ausbruch des Entscheidungskampfes erscheint Pompeius leidenschaftslos reflektierend als Muster eines römischen Bürgers, der seine Kräfte in den Dienst des Vaterlandes stellt, er hofft, dass auch jetzt die gute Sache triumphieren wird. Sollte das Schicksal es aber anders beschlossen haben, so bittet er seine Freunde, ihn, der sich für das Vaterland opferte, nicht zu tadeln. Das verspricht ihm jeder aus dem Gefolge mit gut gewählter Sentenz. Darauf erkundigt er sich nach dem Geschick seines treuen Vibius. Wie schon Akt II, 3 Chapman dem Vibius grösseres Interesse zuwandte als sein Gewährsmann, so auch hier. Die Erzählung seiner Heldenthat bei der Verfolgung des geschlagenen Feindes ist des Dichters freie Erfindung, der auch das folgende seine Entstehung verdankt. Während man allgemein annimmt, dass Vibius seinen Tod in den Reihen

der Cäsarianer gefunden habe, und daher trüben Gedanken nachhängt, tritt er wohlbehalten als Friedensgesandter Caesar's ein.

Scene 2.

Im Sinne Caesar's sucht er sich seines Auftrages zu entledigen. Der Hauptgrund, welcher jenen zu dem Anerbieten bestimmte, ist nach seiner Meinung der, dass Caesar den 44 000 Mann (Caesar 42 : 45 000) des Pompeius nur 22 000 (Caesar 42 : 22000) entgegenstellen kann, und so der Not gehorchend, ohne Hinterlist um Frieden bittet. Da Pompeius unentschlossen die Botschaft hinnimmt, kommt ihm Brutus zu Hilfe; denn er ist, nachdem Cato Pompeius verlassen hat, sein neuer Berater und sein neues Gewissen geworden, und als solcher bestärkt er ihn darin, in Caesar's Friedensvorschlag einen Betrug zu wittern. Das leuchtet dem Feldherrn ein, ferner ist ihm der Gedanke, womöglich, wenn seinem Gegner die List gelänge, in dessen Schatten wandeln zu müssen, unerträglich. Mit diesem Motiv verfällt Chapman plötzlich in einen Widerspruch, und seine Quelle spielt ihm diesen Streich. Wie ist es möglich, dass der eifrige Republikaner überhaupt auf die Idee kommt, sich allein in den Vordergrund zu stellen! Wenn nur der Staat dabei gut führe, müsste er sich doch in alles schicken. Aber bei Plutarch steht, dass Caesar und Pompeius um die Alleinherrschaft ringen. Diese Auffassung hat sich Chapman angeeignet und hier verwertet, die Einheit von Pompeius' Charakter zerstörend. Brutus und die übrigen äussern ihre Ansicht nun dahin, Pompeius solle sich in keine Unterhandlungen einlassen; auch er ist schliesslich dafür, und in der besten Hoffnung für den Ausgang der Schlacht bittet er die Götter, den römischen Genius frisch und lebendig zu erhalten. Ob Pompeius' Worte:

Because I rather wish to err with Cato
Than with the truth go of the world besides (366 a)

wirklich noch als lose Reminiscenz aus Lucan's Pharsalia I, 128:

Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni,

wie Ward *) will, aufzufassen ist, scheint mir zweifelhaft.

Scene 3

spielt in Caesar's Lager. Der Dichter will zeigen, dass die

*) a. a. O. II 426 Anmerkung 3.

günstigen Vorzeichen Caesar veranlassen, die Schlacht zu wagen. Dass diese Begründung äusserst schwach und garnicht tiefgehend ist, darauf hat schon Ward *) mit Recht hingewiesen. Die guten Vorzeichen selbst schildert nun Chapman mehr oder weniger getreu nach Plutarch, dem er sich nach der freien Bearbeitung der beiden vorhergehenden Scenen wieder enger anschliesst. Caesar 43 findet man das günstige Opfer vor der Schlacht und Caesar's Unterreduug mit dem wahrsagenden Priester erwähnt; allerdings hat der Dichter die kurze Notiz frei und anschaulich ausgeführt. Wie in der Quelle wird aller Aufmerksamkeit auf die über Caesar's Lager glühende Fackel hingelenkt und die Erscheinung für Caesar günstig gedeutet. Sogar, dass er Anstalten treffen liess, mit seinem Heere nach Scotussa abzurücken, darf, da es in der Quelle steht, nicht übergangen werden.

Damit schliesst bei Plutarch Caesar 43, und entsprechend dem folgenden Kapitel entrollt auch Chapman ein neues Bild. Die Späher, welche Caesar ausschickte, kehren zurück und raten ihm, sich zur Schlacht zu rüsten. Die Feinde seien in Bewegung, aber man erkenne, dass ein panischer Schrecken in ihrem Lager herrsche. Das letztere stand schon Caesar 43, und Chapman holt hier das Versäumte getreulich nach.

Mit all diesen Vorzeichen leitet Plutarch den Kampf ein, zu dessen Schilderung er noch im 44. Kapitel übergeht. Aber Chapman begnügte sich dabei nicht, sondern er fügte noch die Wundererzählung von der Palme zu Tralleis hinzu, die sich Caesar 47 findet und wörtlich mit der Quelle übereinstimmt, weshalb sie Köppel als Beispiel herausgegriffen hat. Dadurch, dass Crassinius das Wunder meldet, gewinnt der Dichter den Übergang zu der folgenden, Caesar 44 entlehnten, Unterredung zwischen diesem tapferen Offizier und dem Feldherrn. Im Anschluss an Plutarch fragt Caesar Crassinius, wie es mit dem Mut der Truppen bestellt sei, und die Antwort fällt wie in der Quelle aus:

And this day
Be sure, great Caesar, of effects as great
In absolute conquest; to which are prepared

*) a. a. O. II 427.

Enforcements resolute from this arm'd hand,
Which thou shalt praise me for alive or dead. (367 a. u. b.) — „Νικήσομεν" ἔφη, „λαμπρῶς ὦ Καῖσαρ· ἐμὲ γὰρ ζῶντα τήμερον ἢ τεθνηκότα ἐπαινέσεις (Caesar 44).

Crassinius hat kaum nötig, Caesar zum Kampfe anzufeuern, dieser ist selbst froh

to see
This long-time-look'd-for and most happy day
In which we now shall fight, with men, not hunger (367 b)
Ὁ μὲν οὖν Καῖσαρ εἰπὼν τὴν προδοκωμένην ἥκειν ἡμέραν, ἐν ᾗ πρὸς ἄνδρας, οὐ πρὸς λιμὸν οὐδὲ πενίαν μαχοῦνται (Pomp. 68).

Darauf giebt Caesar den Befehl, seinen roten Mantel vor seinem Zelte auszuhängen und damit den Soldaten das Signal zur Schlacht zu geben (vgl. Pompeius 68).

Nachdem der Dichter so zur Vervollständigung seiner Scenerie eine Anleihe bei der Biographie des Pompeius gemacht hat, kehrt er zu seiner ursprünglichen Vorlage Caes. 44 zurück; nach ihr wird Caesar's Heer folgendermassen zur Schlacht aufgestellt: Den linken Flügel kommandiert Antonius, den rechten mit der 10. Legion der Imperator selbst und das Centrum Domitius Calvinus. Das Zeichen zum Angriff ertönt, worüber die Soldaten in ein Freudengeschrei ausbrechen (vgl. Pompeius 68). Abseits vom Tumulte enthüllt der Feldherr seinem Vertrauten Antonius seine Wünsche, Hoffnungen und Pläne. Ihm schwebt nach glücklicher Schlacht die Alleinherrschaft über Rom als herrlichster Siegespreis vor. Tyrann will er werden, aber mit dem Vorsatze, zu seines Vaterlandes Heil zu wirken und zu schaffen. Es ist ein edler Zug, der von Chapman Plutarch entnommen ist; aber freilich von der Seite hatten wir Caesar bisher noch nicht kennen gelernt, es lag auch nicht im Plan des Dichters, einen solchen Eindruck zu erzielen.

Von dem ganzen Akte überhaupt ist zu sagen, dass in ihm Chapman durchaus nicht auf der Höhe seiner Schaffenskraft steht, die er hauptsächlich im I. Akte und auch noch im II. offenbarte. Wenig will es heissen, dass Scene 1 und 2 epische Selbständigkeit verraten. Ferner ist der Anschluss an die Quelle zu eng, und darum entbehrt dieser Teil des dramatischen Feuers.

Caesar's und Pompeius' Charaktere werden schliesslich ganz denen, die Plutarch uns zeichnet, angeglichen. Das Streben, sie frei und unabhängig von der Quelle zu gestalten, tritt hier ganz zurück, wo der Dichter im Ringen mit der Vorlage nach glücklichem Anfang erlahmt.

Akt IV.

Scene 1.

Nochmals erscheint Pompeius vor Ausgang der Schlacht. Wir erinnern uns, dass Akt III, 1 und 2 dieselbe Situation darbot, und es ist nötig, auf diese Scenen hier zurückzugreifen. Dort entschloss sich Pompeius, ruhig überlegend und von Brutus im Entschluss bestärkt, den Entscheidungsgang gegen Caesar zu wagen. Wie anders hier! Pompeius klagt, dass die Spöttereien und verletzenden Anspielungen seiner Untergebenen es ihm unmöglich machen, besonnen den günstigen Zeitpunkt für ein Treffen abzuwarten, er sei nicht mehr Herr über sein Heer, sondern seine Leute rissen ihn mit sich fort. Dass zwischen beiden Partieen ein offenbarer Widerspruch besteht, leuchtet sofort ein, aber auch das, wodurch er veranlasst wird. Akt III, 1 und 2 sind des Dichters eigenstes Produkt, wie oben dargelegt worden ist, unsere Scene dagegen lehnt sich an Pompeins 67—69 an. Chapman gelingt es nicht, sich von seiner Quelle dichterisch frei zu machen. In allzu treuer Anhänglichkeit wiederholt er sich und widerspricht er sich zu gleicher Zeit. Für die Tragödie wäre es kein Nachteil gewesen, wenn die rhetorische Partie Akt III, 1 und 2 fehlte, und an ihre Stelle unsere lebensvolle Scene getreten wäre. Wie in der Quelle ist hier Pompeius empört darüber, dass man ihn, den unbeschränkten Feldherrn so vieler Heere und Völker anfeindet und beleidigt, um ihn dadurch zum Kampfe zu reizen, und das alles, während seine eigenen Soldaten erschreckt und verwirrt durch das Lager laufen. In den Vorzeichen sieht er eine Mahnung der Götter, die Entscheidung aufzuschieben. Nicht nur ihre mahnende Stimme sollte ihn zum ruhigen Abwarten bewegen, sondern auch die eigene Überlegung, mit was für einem Gegner er es zu thun habe. Anklingend an Caesar 39 vergleicht er seine Feinde mit Löwen und gierigen Wölfen, die der Hunger anspornt, und die Kämpfe und allerlei

Beschwerden zum Kriegshandwerk stählten. Wenn nun Brutus und Vibius ihn bitten, dem launenhaften Glück nicht zu vertrauen, so steht dies zu ihren früheren Ansichten in geradem Gegensatz; denn Akt III, 2 halten sie die Schlacht für unumgänglich notwendig. Da die Biographien von Brutus und Vibius dgl. nicht kennen, so konnten sie den Dichter nicht zu diesem Missgriff veranlassen, also auch bei seiner eigenen Komposition schleicht sich ein Widerspruch ein. Aus Pompeius 67 wieder schöpfte Chapman die Notiz, dass, ehe noch eine Entscheidung gefallen ist, Scipio, Domitius und Spinther im Lager darum streiten, wer nach Caesar's Fall in Rom die Oberpriesterwürde (place of universal bishop) bekleiden solle. Mit einem Beispiele, das ebenso Plutarch entlehnt ist, weist Brutus darauf hin, dass, wie ein guter Arzt niemals den Wünschen der Patienten nachgiebt, so auch Pompeius sich nicht von den faulen Teilen seiner Armee meistern lassen solle. Trotz der schlechten Vorzeichen und der gut gemeinten Warnungen entschliesst sich Pompeius, an allem verzweifelnd, zum Kampfe und ordnet sein Heer, wie es Pompeius 69 angegeben ist. Das Centrum unterstellt er seinem Schwiegervater Scipio, er selbst kämpft auf dem rechten Flügel, Domitius auf dem linken, während er abweichend von Plutarch die junge Patriciermannschaft der Führnng des Vibius anvertraut, der ja auch sonst im Drama eine viel wichtigere Rolle als in der Quelle spielt. Die Katastrophe beginnt mit der folgenden Scene.

Scene 2.

Hier ist die Entscheidung nicht mehr zweifelhaft. In wirrem Knäuel treiben die Caesarianer Pompeius Leute vor sich her, an der Spitze aller Verfolger Crassinius. Die fünf Könige wenden sich zur Flucht, da sie an der Sache des einst angebeteten Feldherrn verzweifeln. Bis auf ihre Pompeius 71 entnommene Schilderung, dass die römischen Jünglinge den Feinden den Rücken wandten, weil Caesar's Soldaten nach ihren zarten Gesichtern zielten, ist die kleine Episode wie z. T. auch die auftretenden Personen des Dichters Schöpfung.

Scene 3.

Dagegen lehnt sich Scene 3, die Crassinius-Scene, in ihrer

Hauptsache an Pompeius 71 an. Die Schlacht dauert noch kurze Zeit fort, Crassinius wird ein Schwert in den Kopf gestossen, und er sinkt zusammen. Abweichend von der Quelle kämpfen beide Führer Mann gegen Mann bis Pompeius vor Caesar weicht.

Die rührende Klage Caesar's über seinen gefallenen Hauptmann, sein Gelübde, ihm ein prächtiges Grabmal auf dem pharsalischen Felde zu errichten, und die ehrenden Worte, die er zur Aufschrift der Grabstätte bestimmt, sind vom Dichter hinzugefügt. Obgleich für das Ganze von geringer Bedeutung bekunden sie doch des Dichters Streben, über seine Quelle hinauszugehen.

Scene 4.

Der geschlagene Pompeius, mit seinem Freunde Demetrius zur Flucht gerüstet, sucht sich gegen den Vorwurf, dass er die Niederlage verschuldet habe, zu rechtfertigen. Er wälzt die ganze Verantwortung von sich auf die ab, die ihn zum Kampfe drängten. Ihren Leichtsinn geisselt er mit scharfen Worten. Wie konnten sie am Tage, ehe die Entscheidung fiel, ihre Zelte mit Blumen schmücken, Tische zum festlichen Gelage aufstellen, gleich als wollten sie einen bereits errungenen Sieg feiern! — In einem solchen Festkleid fand Caesar in der That nach Pomp. 72 seiner Feinde Lager. Ausführlicher als früher geht Pompeius auf die Verleumdungen ein, denen er seines Zögerns wegen ausgesetzt war. Er sah, seine Untergebenen wollten ihr Verderben, und da er sie vor dem Untergange nicht bewahren konnte, hat er sich mit ihnen geopfert; — eine recht menschliche Verteidigung, welche Chapman aus Zügen, die seine Vorlage bot, geschickt gestaltete. Parallel zur Anklage der Soldaten geht Pompeius' Zweifel an der Gerechtigkeit der Götter und der Vorsehung. Anstatt den Menschen auf den Pfad der Einsicht zu geleiten, verstricken ihn die Himmlischen nur mehr und mehr in Irrtum. In diesem Falle zogen sie, die Heuchler, Betrug und äusseren Schein der Wahrheit und Ehre, die Pompeius auf seinen Schild geschrieben, vor. Folglich kann er unmöglich für das Unglück verantwortlich gemacht werden. Veranlasst ist diese Partie sicherlich durch Pompeius 75, wo Plutarch ein Gespräch zwischen dem Besiegten

und dem Philosophen Kratippus erwähnt, in welchem Pompeius wie in der Tragödie an einer gerechten Vorsehung zweifelt.

Nur bis hierher reichen die Anklänge, für den Rest der Scene macht sich Chapman gänzlich von der Biographie frei. Als echter Stoiker erklärt Pompeius, dass der Zusammenbruch seines Glückes als eine äussere Erscheinung gar keinen Eindruck auf sein Inneres mache. Er, der Weise, bleibe derselbe, unbewegt, ob auch alles wechselt. Was kümmert ihn der Ruhm der Welt, wird doch durch das Unglück nur seine Tugend befestigt. Wie die im Jenseits von den Schlacken und Fehlern des irdischen Lebens geläuterte Seele nicht einmal in die besten Menschen zurückkehrt, so sollte auch hier im Diesseits schon der Gerechte sich von der grossen Masse trennen; daher will denn Pompeius, nachdem er sein Weib und seine Kinder besucht und getröstet hat, zu Cato aufbrechen, der von den Schäden der Welt allein unangekränkelt dasteht. Nicht mehr Pompeius oder Caesar will er sein, sondern Mensch, er zieht sich auf sich selbst zurück in der Selbstgenügsamkeit eines Weisen. Deutlich genug atmet das Ganze den Geist der Stoa, die Chapman wohl hauptsächlich aus Seneca kennen lernte. Neben vielen Stellen, an denen der Dichter Seneca erwähnt, dürfte eine im Revenge of Bussy d'Ambois für uns hier besonders wichtig sein. Dort spielt Clermont d'Ambois dieselbe Rolle wie in Caesar and Pompey Cato, und von ihm sagt der Herzog von Guise *):

„In short this Senecal man is found in him", d. h. Clermont ist ein Stoiker, wie Seneca ihn fordert. Es liegt also die Vermutung nahe, dass die stoische Lehre Chapman durch Seneca vermittelt wurde. Aus ihm lassen sich jedoch keineswegs für einzelne Punkte im Drama Parallelstellen heranziehen, ein Beweis dafür, dass Chapman Seneca für seine Tragödie nicht direkt benutzte. Er hat sich so sehr in den Geist der Stoa vertieft, dass es ihm ein leichtes ist, in ihrem Sinne seine Helden philosophieren zu lassen. Also noch einmal hat er bei der Charakterisierung des Pompeius die Fesseln seiner Quelle abgestreift. Wie in Akt II ist dieser hier durchaus ehrenwert, frei von allen selbstischen Plänen, ein würdiger Schüler Cato's.

*) The Works of George Chapman: Plays ed. R. H. Shepherd London 1874 p. 202 a.

Scene 5.

Caesar, das Schlachtfeld überschauend, freut sich nicht des errungenen Sieges, wie man nach der ursprünglichen Charakterzeichnung erwarten sollte. Der Dichter folgt seiner Quelle (Caes. 46), und so schmerzt es denn den Helden, dass Römerblut vergossen wurde. Natürlich schiebt er die Schuld seinen Feinden zu, die ihn zur Notwehr zwangen. Antonius tröstet ihn durch die Mitteilung, im ganzen seien nur 6000 Sklaven gefallen. Am meisten ist er um Brutus besorgt, den er gern lebend vor sich sähe. Kaum hat er es ausgesprochen, kommt dieser, um sich ihm zur Verfügung zu stellen, und ist sehr erstaunt darüber, dass er so freundlich empfangen wird. Der schlaue Politiker Caesar weiss wohl, warum er einem seiner ärgsten Feinde Leben und Freiheit schenkt. Für ihn ist es wichtig, nicht als Tyrann, sondern als Vorkämpfer Roms zu gelten. Unter dieser Maske will er alle republikanisch gesinnten Männer an sich ketten und bricht nun seinerseits wie Pompeius nach Utica auf, vorgeblich in der Absicht, Cato für seine Partei zu gewinnen. Allerdings ist nach Plutarch Caesar's und Pompeius' Ziel unmittelbar nach der pharsalischen Schlacht nicht Cato in Utika, sondern der Orient; aber Chapman änderte die Thatsachen, um Cato, der schon im II. Akte von der Bühne verschwand und doch als Hauptperson des Stückes gedacht ist, endlich wieder in den Vordergrund zu stellen.

Scene 6.

Wir werden in dieser Scene auf afrikanischen Boden unmittelbar in Cato's Umgebung versetzt. Sein Sohn Porcius betritt mit einem Sklaven, den Plutarch nirgends nennt, seines Vaters Schlafgemach und findet über seinem Bette ein Schwert. Vorsichtig entfernt er es, mit Recht fürchtend, Cato wolle sich den Tod geben, um dem anrückenden Caesar nicht lebend in die Hände zu fallen. Das Vorspiel knüpft Chapman an eine kurze Notiz in Cato Minor 68 an, worin es heisst, dass Porcius seines Vaters Schwert während der Abendmahlzeit aus seinem Zimmer wegnahm. Nachdem wir so vorbereitet sind, entrollt sich vor uns die nächste inhaltreiche Scene.

Scene 7.

Scene 7 bildet an Gedankentiefe den Glanzpunkt des Aktes, ohne aber Anspruch auf dramatische Wirkung zu machen. Voll gewürdigt könnte die Hauptpartie in ihr nur dann werden, wenn man sie vom Drama losgelöst betrachtete. Unter dieser Voraussetzung kann man in das Lob, das Swinburne *) unserem Dichter wegen dieser Scene zollt, einstimmen. Im Eingang ist Cato Minor 64 ziemlich genau benutzt. Wie dort will Cato nicht Caesar um sein Leben bitten, denn das käme nur solchen zu, die besiegt würden oder durch ein Verbrechen ihr Leben verwirkten. Cato fühlt sich hingegen vollkommen unbesiegt, während Caesar, der den Gesetzen zuwider handelte, durch seine Ungerechtigkeit mitten in seinem Triumph doch der Unterlegene ist. Weiterhin erhebt sich der Dichter auf Angaben von Cato Minor 67 fussend selbständig zu höherem Gedankenflug. Seine Quelle erzählt: Am Abende vor Cato's Tode kam es zwischen ihm, dem Stoiker, und dem Peripatetiker Apollonides zum Streit über die Lehre der Stoa, dass der Tugendhafte allein frei, jeder Lasterhafte aber Sklave sei; und aus diesem Streite merkte jeder, dass Cato mit dem festen Entschlusse umging, freiwillig aus dem Leben zu scheiden. Da er aber sah, wie es alle betrübte und bei seiner Rede eine Niedergeschlagenheit eingetreten war, ging er wieder zu Alltäglichem über, um die Gemüter seiner Freunde zu beruhigen. Den Gegensatz zwischen Cato und dem Peripatetiker behält Chapman bei, nur setzt er für Apollonides den uns schon bekannten Athenodorus ein. Darauf lässt er unabhängig von der Quelle seinen Helden einen Beweis zur Verteidigung des Selbstmordes führen. Auf Athenodor's Behauptung, nur Natur und Gesetz schreiben den Tod dem Menschen vor, er selbst ist nicht berechtigt, ihn frei zu wählen, hatte Cato erwidert, „jeder Gerechte muss durch freiwilligen Tod der Tyrannenmacht gegenüber seine Freiheit bewahren", und er begründet das folgendermassen: Allgemein ist die Forderung, jeder Mensch soll gerecht leben. Nun muss, da die Gerechtigkeit an und für sich frei ist, und der Gerechte an ihr participiert, er wie sie frei sein. Ferner ist der

*) Essay on the Poetical and Dramatic Works of George Chapman, Introduction to The Works of G. Ch., Poems and Minor Translations London 1875 XLVIII.

Gerechte sich selbst das vollkommenste Gesetz. In ihm beherrscht die stets freie Seele den Körper; sie kann über den Körper nach ihrem Ermessen verfügen. Wenn sie nun sieht, dass die Freiheit des Gerechten bedroht ist, muss sie den Leib zum Tode bestimmen und dadurch die Freiheit wieder herstellen. Wir haben hier einen neuen Beweis davon, dass Chapman sich eingehend mit stoischer Philosophie bekannt machte.

Durch den Einwurf Athenodor's: die Herrscherin Seele darf aber den Leib nicht vernichten, bekommt das Gespräch eine neue Wendung, wofür die Quelle keinerlei Anregung bot. Für Cato steht es fest, dass der Tod keine Vernichtung des Leibes ist; vielmehr wird unser Körper durch den Tod befreit und bereit gemacht für die Wiedervereinigung mit der Seele im Jenseits. Da Athenodor das verneint, sucht ihn Cato auch hiervon zu überzeuge'. Alle Dinge, so führt er aus, erhalten einem Zwecke gemäss ihre natürliche Gestalt. Es besteht ein Verhältnis zwischen den Dingen d. h. der Materie und ihrer gestaltgebenden Form. Eines ist ohne das andere nicht möglich. Unterliegt nun der Leib des Menschen (die Materie) dem absoluten, tierischen Tode, so ist nach obigem das Verhältnis zwischen Seele (Form) und Leib (Materie) gelöst, denn die Seele ist dem Tode niemals unterworfen. Dieses Missverhältnis darf nicht eintreten, also ist der Tod dem Schlafe, der ja auch sein Zwillingsbruder genannt wird, gleich zu achten. Wie der Schlaf die Harmonie zwischen Seele und Leib nicht stört, vielmehr sie fördert, so auch der Tod. Leib und Seele, beide unsterblich, werden im Himmel in einem noch besseren Verhältnis als auf Erden vereint. Obwohl uns diese Anschauungen ein Stoiker vorträgt, müssen wir doch sagen, das ist nicht mehr stoische Lehre. Im Anfang könnte man versucht sein, zu glauben, Cato philosophiere hier im Anschluss an das Buch, das er beim Eintritt in der Hand hat und welches nach Cato Minor 68 Plato's Phädon oder Gespräch über die Seele ist. Das geht aber deshalb nicht an, weil Plato gerade die Unsterblichkeit der Seele allein betont. Hier aber handelt es sich um Unsterblichkeit von Seele und Leib, eine durchaus christliche Auffassung, die Paulus im 1. Korintherbriefe Kap. 15 am bestimmtesten ausgesprochen hat. Diese Lehre des Christentums

wird in echt scholastischer Weise durch die aristotelischen Begriffe von Form und Materie bewiesen.

Aus dieser und den vorhergehenden philosophischen Partien geht klar hervor, dass Chapman nicht unter die Verächter der Philosophie zu rechnen ist, wie Warton [1]) will. Er scheint sich nicht nur, wie Ward [2]) angiebt, mit Metaphysik beschäftigt zu haben, sondern er muss es gethan haben. Nun herrschte damals auf englischen Universitäten sowohl, wie auf denen des Festlandes immer noch Aristoteles und die Scholastik. Daher bewegt sich auch Chapman's Argumentieren durchaus in der alten Richtung. Zugleich aber verrät seine Begeisterung für die Stoa den Sohn der Renaissance und Reformation, die wie jene die Selbständigkeit des Individuums betonten.

Nach dem Unsterblichkeitsbeweise preist Cato Juppiter's Allmacht, wobei Chapman die Stelle aus Ilias VIII, 19—27 allegorisch auslegt und uns dabei verrät, wie er, der gefeierte Homerübersetzer, seinen Autor auffasste. Juppiter rühmt sich dort seiner Kraft, er wolle eine goldene Kette vom Himmel herablassen, Götter und Göttinnen könnten ihn an ihr nicht vom Himmel auf die Erde herabziehen, aber er sei im Stande, sie alle zu sich empor zu heben. Die goldene Kette ist Cato ein Symbol für die reine menschliche Seele, die von Gott ausgegangen ist und die er mit dem Leibe zusammen wieder zu sich rufen kann in ein herrliches Jenseits. Plötzlich abbrechend wendet sich Cato der gegenwärtigen Lage wieder zu, und der Dichter kehrt zur Quelle (Cato Minor 67) zurück. Eine geringe Abweichung besteht darin, dass die Unterhaltung bei Plutarch nach dem Abendessen stattfindet, im Drama dagegen diesem vorausgeht.

Akt V.

Von allen Akten macht der V. äusserlich den unfertigsten Eindruck. Namensverwechslungen begegnen häufig und wirken störend. Mitten unter Blankversen steht eine Prosastelle, so dass man annehmen muss, man habe hier die erste Skizze oder eine unvollständige Umarbeitung von des Dichters Hand vor sich. Trotzdem ist der innere Gehalt sehr bedeutend. Zwar ist von

[1]) Warton: History of English Poetry ed. Hazlitt London 1891 IV., 321.
[2]) a. a. O. II. 409.

den beiden Teilen, in die der Akt zerfällt, der zweite, Cato's Ende darstellend, mit seinen effektvollen Scenen zum grossen Teil Plutarch entnommen, der erste aber, worin Pompeius' Schicksale auf der Flucht bis zu seinem Tode geschildert werden, ist bis auf Scene 3 des Dichters eigenste Schöpfung, voller dramatischer Lebendigkeit und philosophischen Tiefsinns.

Scene 1.

In Lesbos über das Meer hin ausschauend erwartet Cornelia, Pompeius' Gattin mit den beiden Lentuli, ihren Kindern Septimius und Cyris, begleitet von den Dienerinnen Telesilla und Laelia und ihrem Diener Drusus die Ankunft ihres Gatten. Sie hat Briefe in der Hand, die einen glücklichen Ausgang des Kampfes versprechen und ihre Sorgen, von schrecklichen Träumen verursacht, zerstreuen. In ihrer Freude dankt sie den Göttern, denn sie allein kennen das Verborgene; der Sterbliche hat nur zu ihnen aufzuschauen und ihrer Führung sich anzuvertrauen. Die innige Hingabe an die allwissenden Götter erinnert an Cato's Worte Akt I., 1. Lentulus erzählt ihr, dass Pompeius damit beschäftigt sei, die erledigten Staatsstellen seinen Anhängern zu verleihen; Scipio, ihren Vater, habe er zum Oberpriester, Domitius Aenobarbus und Spinther zu Konsuln und Phaonius zum Tribunen oder Prätor auserschen, — die Angaben entnahm wie Akt IV, 1 gezeigt wurde, Chapman Pompeius 67, wo allerdings von einem Phaonius nichts gesagt wird. Septimius macht geltend, dass diese Nachrichten aus der Zeit vor dem Kampfe stammen und ängstigt dadurch Cornelia von neuem. Während der erste Lentulus sie zu beruhigen sucht, meldet die Wache *), die Cornelia aufstellte, um nach Pompeius' Schiffen auszuspähen, dass zwei Fussgänger in langen schwarzen Mänteln mit breiträndrigen, hohen Thessalierhüten auf sie zukämen. Dazu kündigt sie die Ankunft eines Schiffes an, dem Bewaffnete entsteigen. In kurzem haben sich die beiden Wanderer — es sind Pompeius und Demetrius — der Gruppe genähert.

Scene 2.

Cornelia redet sie an, in der Hoffnung, von ihnen Nachrichten über Pompeius zu erhalten. Zuerst antwortet Demetrius

*) Die Abkürzung Se. steht hier für Sentinel, nicht für Septimius, wie nach dem Personenverzeichnis am Kopfe der Scene zu vermuten wäre.

mit tragischer Ironie. Seinen Begleiter und sich bezeichnet er als Auguren oder Zauberer, die es verstünden, das Böse ins Gute zu verkehren. Wenn Cornelia annähme, ihr Gatte sei tugendhaft, so müsse ihm unbedingt Unrecht und Unglück in der Welt widerfahren, denn das weltliche Gute berge immer ein Übel in sich. Jeder grosse Mann sei stets dem Unglück verfallen, nur der niedrig stehende könne wahrhaft gut sein. Nach diesen vorbereitenden Worten, die die Philosophin vollkommen billigt, hat Pompeius den Mut zu fragen, ob Cornelia ihren Gemahl freundlich empfangen könne, falls er Caesar unterlegen und nicht mehr der Grosse sei. Da ihre Bedingung nur die ist, dass er heiter sein Missgeschick ertrage, und er ja das längst erfüllt hat, enthüllt er sich ihr, und freudig schliesst sie ihn in ihre Arme. Anstatt nun Cornelia näheres über die Schlacht und ihren Ausgang mitzuteilen, geht Pompeius sogleich daran, die Tugendhaften zu preisen. Ihnen ist es ein leichtes, Schmerzen in Freuden zu verwandeln und sich dadurch den ewigen Göttern ähnlich zu machen. Wennschon Vulkan durch Juppiter vom Himmel herabgestürzt wurde, so steht er immer noch als Gott in seiner Tiefe da, vom Äusserlichen hängt garnichts ab. Und so vergleicht denn Pompeius Cornelia und sich mit den ruhenden Polen in der Erscheinungen Flucht. Nicht mehr will er Eroberungen und Triumphen nachstreben, sondern seine Lebensaufgabe soll sein, an seiner inneren Vervollkommnung zu arbeiten. Gleichwie Empedocles, der eine tötliche Pest von seinem Heimatlande dadurch fernhielt, dass er einen Schlund, der die ungesunden Dünste ausspieh, verstopfte, so fühlt sich auch Pompeius als Retter Roms. Hätte er ein Königtum aufgerichtet, so wäre eine ähnliche Vernichtung, wie die aus dem klaffenden Abgrunde, von ihm aus über Rom ergangen. Diese trefflichen Worte des Pompeius rufen bei seiner Umgebung die höchste Bewunderung hervor. Alles weitere aber unterbricht die Meldung der Wache, dass eine Flotte sich dem Lande nähere und eine Menge Kriegsvolk aus Land setze.

In den beiden Scenen ist die Anlehnung an Pomp. 74—80 äusserst gering, sie beschränkt sich auf die nackte Thatsache, dass Cornelia ihren Gatten nach der Niederlage bei Pharsalus empfing. Alle näheren Umstände sind entweder der Quelle gegenüber verändert, oder stehen in geradem Gegensatz zu ihr. Ab-

gesehen von den Hauptpersonen Cornelia, Pompeius und dem von Dichter veredelten Demetrius hat Chapman alle übrigen Personen der Empfangsscene erfunden. Vielleicht schwebte ihm bei den beiden Lentuli der Name Lucius Lentulus aus Pompeius 80 vor. Ferner fallen im Drama die beiden Schauplätze der Quelle, Lesbos und die Küste von Aegypten, zu einem, Lesbos, zusammen. Wichtiger aber sind folgende Unterschiede: Nach Plutarch weiss Cornelia, ehe sie Pompeius gegenübertritt, den ganzen traurigen Sachverhalt. In der Tragödie ist sie darüber in völliger Unkenntnis; die guten Nachrichten, die ihr vor der Schlacht zukamen, erwecken vielmehr in ihr die besten Hoffnungen. Da kommt Pompeius selbst, als einfacher Thessalier verkleidet, unerkannt, um nach der Prüfung die freudig erstaunte Gemahlin zu umarmen. Chapman ging hier seine eigenen Wege und schuf so eine seiner wirkungsvollen Scenen. Die Worte, welche Pompeius und Cornelia wechseln, führt Plutarch sehr ausführlich an; Chapman, der sonst so oft wortgetreu kopierte, verschliesst ihnen völlig die Augen. Seine Helden dürfen nicht über das Unglück weinen und sich mit der Hoffnung trösten, durch künftige Siege den alten Ruhm wieder herzustellen. Ihm ist hier Pompeius nicht der ehrgeizige Imperator und Cornelia nicht nur das liebende Weib, sondern einem Philosophen Pompeius stellt er in Cornelia eine Gesinnungsgenossin von gleich hoher Geistesrichtung zur Seite. Als Philosophen oder Stoiker — beide Ausdrücke fallen bei Chapman zusammen, machte er doch selbst Pherecydes*) zum Stoiker — drückt sie das Schicksal keineswegs nieder, sondern erhebt sie und giebt ihnen Gelegenheit, ihre wahre Grösse zu offenbaren. Als Motto gilt: Pompey never great till now, wobei wir uns an ähnliche Wendungen in Akt IV, 4 erinnern.

Die Wundererzählung von Empedocles wurde Chapman wohl wiederum durch Plutarch vermittelt. Dieser erwähnt sie in: De curiositate und in: Adversus Coloten, wo es im 32. Kapitel heisst: Ἐμπεδοκλῆς . . . τήν τε χώραν ἀπήλλαξεν ἀκαρπίας καὶ λοιμοῦ, διασφάγας ὄρους ἀποτειχίσας, δι' ὧν ὁ νότος εἰς τὸ πεδίον ὑπερέβαλλε. Grössere Wahrscheinlichkeit gewinnt die Annahme noch dadurch,

*) cf. Akt II. 1.

dass Chapman's Landsman, Stanley [1]) in seiner Geschichte der Philosophie (London 1655) nur diese beiden Plutarch-Stellen als Belege für denselben Bericht angiebt.

Scene 3.

In der Schlussscene des ersten Teils geht Chapman wieder näher auf seine Quelle ein. Zunächst folgt er Pompeius 78. Die Mörder Achillas [2]), Septius [3]) und Salvius treten vor Pompeius hin und rufen ihm als grossen Feldherrn Heil zu. In kurzen Worten, die den Inhalt von Pompeius 77 wiedergeben, begründet Achillas ihr Erscheinen dadurch, er bringe Nachrichten von Ägypten, an das sich Pompeius beim Vorbeisegeln mit der Bitte um Unterstützung gewandt hatte. Pompeius in böser Vorahnung, wozu die Meldung der Wache Grund genug gab, nimmt von seinen Kindern rührenden Abschied und folgt den angeblichen Friedensboten. Dass Chapman das Gespräch zwischen Septius und Pompeius wörtlich Pompeius 79 entlehnte, hat schon Köppel nachgewiesen. Die Klage seiner Angehörigen und die stille Ergebung, mit der Pompeius verhüllten Hauptes die Todesstreiche empfängt, finden wir gleichfalls bei Plutarch erwähnt. Aus dem 80. Kapitel entnahm der Dichter schliesslich noch den Zug, dass die Mörder darangehen, Pompeius' Haupt abzuschneiden, um es Caesar zu überbringen. Bei diesem grässlichen Anblick bricht Cornelia bewusstlos zusammen, ohne auf des Lentulus Mahnung zu hören, Standhaftigkeit eines Stoikers auch bei diesem Schicksalsschlage zu bewahren. Warum Pompeius ermordet wird, das unterliess Chapman irgendwie zu motivieren. Selbst das bleibt unklar, wer eigentlich die Mörder schickt. Darüber können wir uns nur in der Vorlage orientieren.

Scene 4.

Nach Pompeius Ermordung tritt Cato, der Hauptheld unserer Tragödie, endlich wieder in den Vordergrund. Die Handlung

---

[1]) Stanleins: historia philos. ex Anglico sermone in Latinum translata Leipzig 1711 p. 814.

[2]) Achillas ist für Acilius des Textes nach der Quelle einzusetzen, man müsste sonst Akt IV, 7 Acilius I und II unterscheiden.

[3]) Septius-Septimius der Quelle, um den Mörder von Pompeius' Sohn zu unterscheiden.

knüpft an an Akt IV, 7 und ist, wie bereits dort erwähnt, Cato Minor entnommen. Kapitel 68 heisst es da: Cato zog sich zurück und nahm den Dialog Plato's über die Seele zur Hand. In derselben Situation zeigt ihn auch unser Drama. Statt der Lektüre lässt Chapman ihn noch einmal über die Berechtigung des Selbstmordes philosophieren. Da er seinen Degen nicht über seinem Bette vorfindet, ruft er Marcilius und fragt ihn darnach. Doch schweigend entfernt sich jener wieder, und Cato, der durch ungestümes Fragen keinen Verdacht erwecken will, fährt fort, nicht zu lesen, wie Plutarch angiebt, sondern Gedanken über Tod und Schlaf nachzuhängen. Nur Sklaven ist der Tod schrecklich; sie werden unwillig, wenn jemand sie im Schlafe stört, tritt aber der Tod an sie heran, dann fürchten sie sich. Anders der Weise, er richtet sich nach des Himmels ewigen Gesetzen und freut sich, durch den Tod in ein ewiges Leben einzugehen. Plötzlich fällt ihm wieder sein Schwert ein, er ruft von neuem, der Biographie entsprechend. Butas *) und Cleanthes, die beide nach Cato Minor 70 in Utica bei Cato weilen, kommen herein, ohne über den Verbleib der Waffe etwas sagen zu können. Da wird Cato wütend und lässt seinen ganzen Zorn an Marcilius aus; allen wirft er vor, man beabsichtige, ihn wehrlos den Feinden auszuliefern. Sein Sohn ermahnt ihn, sich seiner Pflichten gegen die Familie bewusst zu sein, dagegen bestärkt der Philosoph Athenodorus, den anscheinend Cato's Auseinandersetzung in Akt IV, 7 belehrt hat, Cato in dem Entschluss, von diesem Jammerthal, wo selbst das Göttliche nicht den Sieg erringen könne, zu entfliehen. Immer noch ist der Stoiker bemüht, möglichst wenig seinen Vorsatz zu entdecken. Deshalb verbindet er mit der Bitte um sein Schwert die Frage nach Statilius, was Chapman in Cato Minor 66 vorfand. Die Antwort weicht freilich von der bei Plutarch ab. Porcius glaubt, dass der Philosophenschüler mit Lucius Caesar zu Caesar übergegangen sei, Athenodorus meldet bei Plutarch das Gegenteil. Dem entsprechend bemerkt Cato nach der Biographie, er wolle sehen, wie weit Statilius standhaft sein könne. In der Tragödie hat er von seinem Schüler eine höhere Meinung. Zwar hat er ihm geraten, sein Leben in Sicherheit zu bringen.

*) Butas ist hier sowie p. 379 b. nach Cato Minor 70 für Brutus einzusetzen.

Als er aber hört, dass er es gethan hat, betrübt es ihn dennoch. Auch Brutus ist, wie Porcius weiterhin erzählt und wir Akt IV,5 sahen, zu Caesar gegangen. Dieser doppelte Verlust, den die Partei der unabhängigen Stoiker somit erlitten hat, schmerzt ihr Haupt, Cato, sehr; er hätte seinem Schwiegersohn einen solchen Fehltritt ebenso wenig wie seiner eigenen Tochter Porcia, Brutus' Gemahlin, zugetraut. Umsomehr hat er Grund, seinen Sohn zu ermahnen, sich stets an die Grundsätze seines Vaters zu erinnern und, um seine Tugend zu bewahren, sich von Staatsgeschäften gänzlich frei zu halten. Dieselbe Ermahnung steht fast wörtlich Cato Minor 66. Nachdem Cato seine Freunde einigermassen beruhigt hat, verlassen sie ihn. Die Thatsachen aus Cato Minor 68—70 sind demnach alle vom Dichter benutzt, teils hat er sie geändert, teils mit Hilfe früher oder später erwähnter ausgestaltet. Vor allem aber hat er die Gespräche Cato's, die sich in der Quelle mehr auf den vorliegenden Fall beziehen, nicht übernommen, sondern für sie seine eigenen Gedanken eingesetzt, die uns von der Endlichkeit in die Unendlichkeit führen.

Scene 5.

So bleibt es auch noch in Scene 5. Cato ist nach Cato Minor 70 allein, und Chapman lässt sich diese Gelegenheit nicht entgehen, ihn in einem herrlichen Monologe die Sehnsucht nach den Freuden des Himmels aussprechen zu lassen. Über alle Sorgen des Lebens erhaben hofft Cato, im Jenseits alle edlen Seelen und unter ihnen die der erschlagenen Konsuln wiederzutreffen. Interessant ist auch seine Behauptung, die Unsterblichkeit wäre nicht Leben, sondern bewusstloses Hindämmern in der Zeit, wenn uns das Wissen, welches wir auf der Erde erwerben, verloren ginge. Ein Beweis für die Unsterblichkeit unserer Seele ist der, dass sie sich mit Unsterblichkeit und Erkennen beschäftige. In der Beschäftigung mit dem Höheren offenbare sich auch ihre höhere Natur. Endlich bringt ihm ein Knabe den Degen, er zieht ihn aus der Scheide, eine Prüfung zeigt ihm, dass die Schärfe genügt. Der Vorgang ist genau nach Cato Minor 70 (Anfang) geschildert. Aber schneller als bei Plutarch versetzt sich Cato in der Tragödie den Todesstoss. Er wartet

nicht bis zum frühen Morgen, sondern, kaum ist der Knabe gegangen, sagt er der Welt Lebewohl und durchbohrt sich.

Scene 6.

In Cato Minor 70 werden Cato's Freunde und sein Sohn dadurch, dass jener im Todeskampfe aus dem Bett fällt und einen daneben stehenden Mèsstisch mit Gepolter umwirft, in das Schlafzimmer geführt, und ihre Ahnung wird zur Gewissheit. Ganz anders motiviert unser Dichter die Entdeckung des Selbstmordes: Statilius mit gezogenem Schwerte ist im Begriff, sich in Cato's Zimmer zu stürzen, um, wie man annehmen muss, seinem Herrn und Meister beizustehen. Den halb Rasenden suchen Porcius, Butas, Cleanthes und Marcilius zurückzuhalten. Schliesslich gelingt es ihnen, dem Jüngling vorzureden, Cato sei fort, um selbst nach ihm zu forschen und ihn von Selbstmordgedanken abzubringen. Das Mittel hilft, Statilius eilt von dannen, Porcius geht ebenfalls, beauftragt aber die anderen, nach seinem Vater zu sehen. Diese Episode ist Chapman's freie Erfindung, Statilius ist nach Plutarch jedenfalls unter denen, die sich auf Schiffen zu retten suchen. Im Drama bleibt er Cato durchaus treu, so wie es dieser im Grunde von ihm erwartete. Als darauf Cato's Freunde in das Schlafgemach ihres Meisters eintreten, bietet sich ihnen derselbe Anblick dar, den auch Cato Minor 70, die Quelle für alles Folgende, beschreibt. Die Eingeweide hängen Cato aus dem Leibe; der Arzt, welcher sieht, dass sie unverletzt sind, sucht sie wieder zu ordnen und die Wunde zuzunähen. Cato aber stösst ihn zurück, reisst die Eingeweide wieder heraus, und mit den Worten: Just men are only free, the rest are slaves — τὸ μόνον εἶναι τὸν ἀγαθὸν ἐλεύθερον, δούλους δὲ τοὺς φαύλους ἅπαντας (Cato Minor 67) haucht er seinen Geist aus.

Scene 7.

Bei aller Anlehnung an Plutarch ist der Aufbau von Scene 7 des Dichters eigene Schöpfung. Gleich nach dem Tode Cato's tritt Caesar mit Antonius, Brutus, Acilius und Bürgern Utica's ein und ist schmerzlich bewegt, dass er trotz aller Eile, mit der er die Einnahme Utica's betrieb, dennoch zu spät gekommen sei, um in Cato den Mann zu erhalten, dessen Leben

allen Regel und Richtschnur war. Davon, dass Caesar selbs auf den Schauplatz der That kam, sagt die Biographie nichts. Ebenso wenig findet man in ihr, dass Brutus Cato's Selbstmord nicht billigt. Wohl aber entstammt das Folgende wieder dem Biographen. Wie in Pompeius 80 wird Caesar Pompeius' Kopf von den Mördern überbracht, er wendet sich aber von den Scheusalen ab und befiehlt, sie zu martern und hinzurichten. Doch ist hierbei zu beachten, dass der Dichter den Vorgang zur Vereinfachung der Handlung von Ägypten nach Utica verlegt. Caesar ist entrüstet über ihre Zumutung, in ihnen die Mörder dessen zu belohnen, den das Vaterland zu seinem Verteidiger erkor. Durchaus edel spricht er von Cato:

O Cato, I envy thy death, since thou
Envied'st my glory to preserve thy life (380 b),

was, wie Köppel schon anführt, wörtlich mit einer Stelle aus Cato Minor 72 übereinstimmt. Zum Schluss gebietet der siegreiche Feldherr den Uticensern, Cato auf hohem Felsen am Meere ein herrliches Grabmal zu errichten und auf ihm sein Standbild mit dem Schwerte in der Hand aufzustellen. Der Dichter schöpfte hier aus Cato Minor 71, nur dass dort die Uticenser vor Caesar's Ankunft aus freien Stücken ihren besten Bürger auf gleiche Weise ehren.

Nach dem, was wir von Caesar bisher erfuhren, kann diese offene Vorliebe für Cato, Brutus und alle Anhänger der republikanischen Partei zunächst nur als Heuchelei und politischer Kunstgriff aufgefasst werden. Wir würden darin die Bestätigung finden für die Berechtigung der Schmähreden, die Pompeius und Cato ihm entgegen schleuderten. Und so hat der Dichter Caesar's Charakter auch beabsichtigt. Plutarch allerdings lässt die Möglichkeit offen, Caesar habe vor Cato eine gewisse Hochachtung empfunden. Man sieht, der Biograph will seinen Helden möglichst rein waschen. An dem Pathos freilich, das Chapman Caesar zum Preise Cato's anwenden lässt, und an dem wörtlichen Anklang zeigt sich nur zu deutlich, wie weit die Quelle den Dichter beherrscht, der von ihr, anstatt Caesar konsequent als schlauen Staatsmann hinzustellen, sich verleiten lässt Caesar die Gefühle, die der Zuschauer für Cato hegt, aussprechen zu lassen. Dieses Abweichen steht durchaus nicht vereinzelt da. Schon Akt III (Schluss) und der Monolog vor der Überfahrt enthüllten an Caesar

edle Gesinnungen. Wo ist da Einheitlichkeit? Caesar's Thaten und die Urteile der Personen, die unsere ganze Sympathie besitzen, rücken ihn in das ungünstigste Licht, er selbst aber in seinen Monologen verrät die besten Absichten und Eigenschaften.

Fassen wir zum Schluss kurz zusammen:

Die Hauptquellen für Chapman's ganzes Drama sind: Plutarch's Cato Uticensis, Caesar und Pompeius, von den sekundären Vorlagen benutzte er vor allem Plutarch's de Fortuna Romanorum. Überall merkt man sein Streben, sich über den gegebenen Stoff zu erheben. Aber selten, Akt I und Akt V, 1 und 2 glückt es ihm, nur allzu oft zwingt ihn die Quelle nieder. Es leidet dadurch die Einheit der Komposition und die der Charaktere. Cato allein bleibt vom Anfang bis zum Schluss derselbe, soll doch an ihm der Hauptsatz der Tragödie: „Der Gerechte allein ist frei" erwiesen werden. Bei der Schilderung seines Helden und teilweise auch bei der Charakterisierung des Pompeius hat der Dichter seine Vertrautheit mit der Lehre der Stoa genugsam bekundet. Daneben aber bezeugen andere philosophische Gedanken, dass er bei den Metaphysikern seiner Zeit in die Schule gegangen ist.

Vita.

Natus sum Adolfus Kern a. d. VIII. Id. Dec. anni MDCCCLXXVIII Lubbenae in Brandenburgiae oppido, patre Adolfo, matre Emilia e gente Kotte.

Fidem confiteor evangelicam. Primis litterarum elementis imbutus per annos sex progymnasium reale Lubbeniense frequentavi, deinde gymnasium reale Viadrofrancofurtense adii, in quo tres annos permansi.

Maturitatis testimonio instructus ineunte autumno anni MDCCCXCVII Berolinam me contuli, ubi linguis recentibus per semestria quinque studui. Vere anni MCM Halas transmigravi.

Docuerunt me viri clarissimi: Brandl, Dessoir, Harnack, Harsley, Haym, Hecker, Herrmann, Hintze, Jastrow, Kiepert, Koser, Lasson, Lenz, Lindner, Pariselle, Riehl, Scheffer-Boichorst, Schiemann, Schmitt, Schmoller, Schultz-Gora, Simon, Spahn, Stolze, Suchier, Tobler, Vaihinger, Wagner, v. Wilamowitz-Möllendorf, Williams.

Quibus omnibus viris optime de me meritis, inprimis Albrechto Wagner, qui studiorum meorum fautor benignissimus exstitit, gratias ago quam maximas et semper agam.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

ak

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS

WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY OVERDUE.

JAN 3 1938

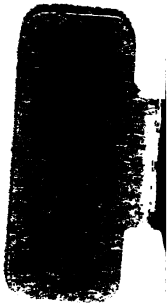
3 NOV [illegible]

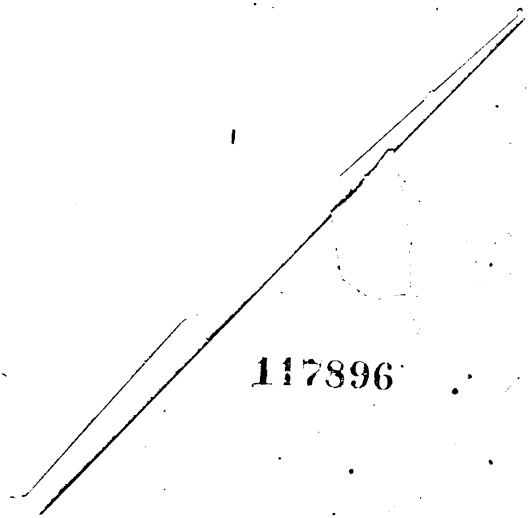
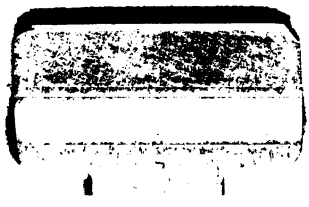
REC'D LD

FEB 17 '64 -2 PM

LD 21-95m-7,'37

YC 14113





117896